

50— ofer



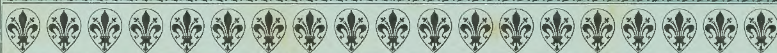
RICERCHE SOPRA ALCUNI CAPOLAVORI D'ARTE FIORENTINA

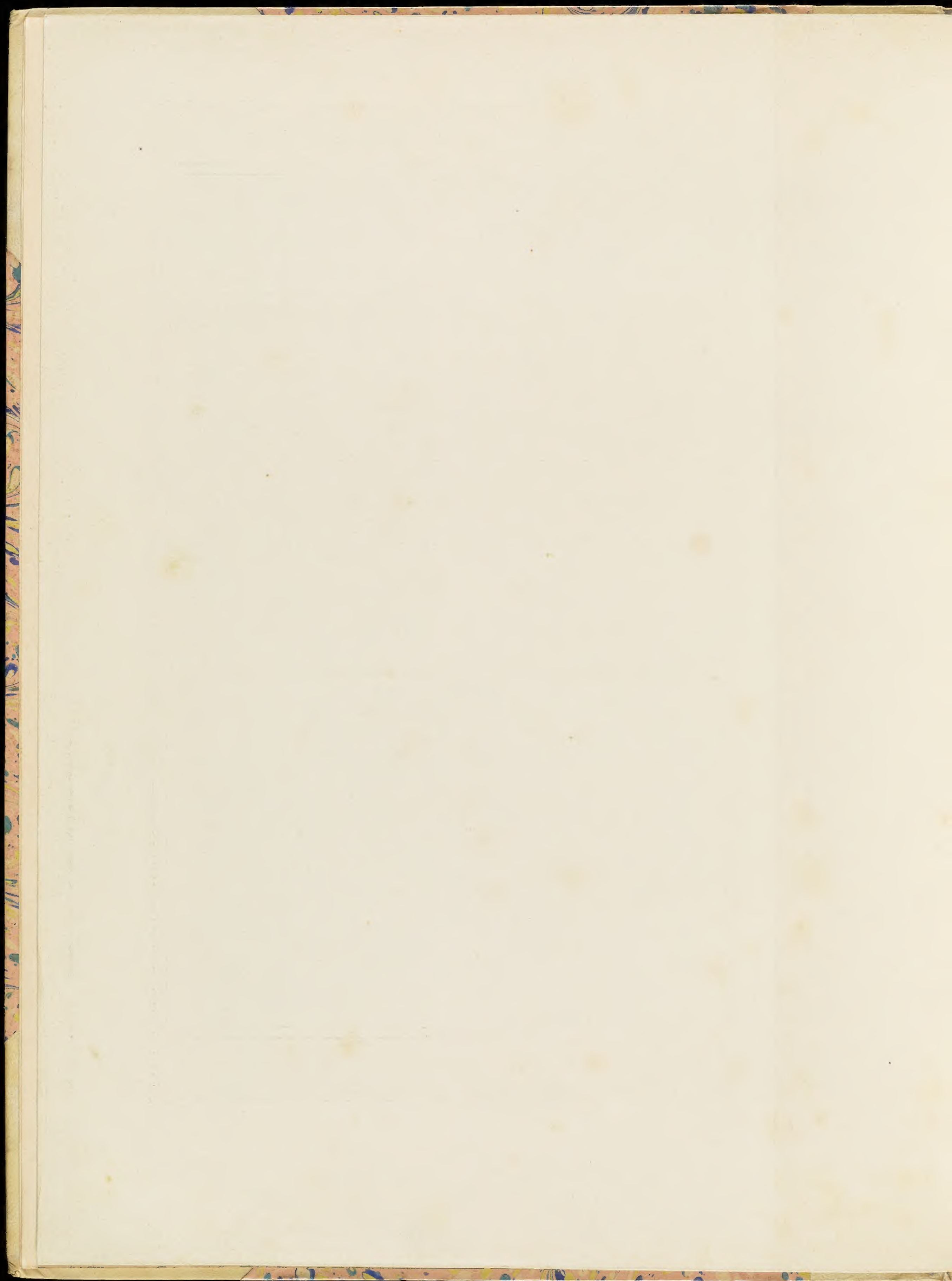
DI ENRICO BROCKHAUS

EDIZIONE ITALIANA PER CURA DI FRANCESCO MALAGUZZI VALERI

ULRICO HOEPLI ✽ EDITORE-LIBRAIO DELLA REAL CASA ✽

MILANO - MCMII







RICERCHE

SOPRA ALCUNI CAPOLAVORI

D'ARTE FIORENTINA

*

* * *

* * * * *

Edizione Italiana

di soli 300 esemplari

numerati all' atto della stampa

*

* *

Esemplare N.°

* * * * *

* * *

*

RICERCHE

SOPRA

ALCUNI CAPOLAVORI

D'ARTE FIORENTINA

DEL

PROF. DOTTOR ENRICO BROCKHAUS

DIRETTORE DELL'ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE IN FIRENZE

EDIZIONE ITALIANA

PER CURA DI

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI

CON 13 TAVOLE E 43 FIGURE NEL TESTO



ULRICO HOEPLI

EDITORE-LIBRAIO DELLA REAL CASA

MILANO

1902


PER QVESTA
CON QVESTA
S LANDI-FIORENZA

*

I risultati degli studî moderni provan sempre più che il metodo critico è destinato a lasciare effetti utili e duraturi specialmente là dove procedette di conserva con le ricerche storiche debitamente intraprese. Da quando si amava imbastire dissertazioni rettoriche sulle leggi del bello e del buono dinanzi a quadri ritenuti allora capolavori e che la critica moderna ha trovato, mettiamo il caso, esser nè più nè meno che degli imbratti, molto cammino è stato percorso dalla scienza dell'arte per merito soprattutto del Milanesi e del Morelli che aprirono a questi studî geniali nuovi orizzonti, l'uno mediante le ricerche negli archivi, l'altro col suo metodo sperimentale, destinato quasi a sottoporre questo ramo alla stregua delle scienze esatte. Pochi studî subirono da allora un impulso così potente e vitale come quello dell'arte, quasi a riguadagnare il tempo perduto. Le vecchie carte d'archivio furon esaminate, analizzate, con una smania non mai vista: i documenti più modesti che potesser portare qualche luce sulle opere d'arte antiche e sui loro esecutori furon pubblicati e letti con avidità; d'altra parte si scrutarono le forme peculiari degli artisti e se ne anatomizzarono i caratteri, i pregi, i difetti, mediante i confronti diretti resi possibili con l'aiuto della fotografia e delle riproduzioni ottenute con mezzi fotomeccanici. Dopo quei primi entusiasmi lo studio dell'arte, entrato in una fase calma di produttività serena, ha percorso ancora un lungo cammino durante il quale le varie tendenze degli studiosi si sono andate delineando chiaramente. Vi fu chi chiese quasi esclusivamente alla critica la risposta ai quesiti d'arte che incombevan numerosi sulla intricata matassa della divisione delle scuole e

delle varie attività artistiche e chi più modestamente si accinse a frugare con pazienza nelle antiche carte polverose alla ricerca di un nome, di una data, di un accenno. Ma la divisione nel campo degli studi, che in gran parte dura tuttora, non diede sempre risultati adeguati alle lunghe fatiche degli uni e degli altri: mentre i ricercatori d'archivio continuavano tenacemente a scoprir nomi e fatti, i critici eran costretti, per le asperità del cammino, a proceder lenti e guardinghi, quasi abbandonati dai primi. Gli studiosi sanno qual congerie enorme di documenti relativi all'arte sia disseminata confusamente nei libri, nelle riviste, negli stessi giornali di provincia, spesso senza metodo, senza misura e quale consumo di tempo e di attività importi il raccogliere, quando occorra, il materiale storico così sparso ai quattro venti. Così che verrà fatto di trovare, mettiamo il caso, riportato per esteso in una rivista di prim'ordine un documento che non reca nessun dato nuovo alla storia dell'arte e di non riuscire a rintracciare un documento di grande importanza sperduto in qualche bollettino di sottosezione storica o in una rivistucola di città di terz'ordine. La necessità di coordinare tanto materiale in modo che nemmeno le più modeste notizie vadan perdute allo scopo unico della futura illustrazione completa dell'arte nazionale che fu vanto nostro e luce al mondo, s'impone sempre più. Ed io vorrei che la mia povera voce valesse a persuadere i solitari che pullulano nel campo di questi studî attraentissimi ad unire le loro forze e i critici sprezzanti delle pazienti e laboriose ricerche d'archivio, a iniziare i loro studî con queste nè a stancarsi alle prime ripulse, perchè i documenti finiscon quasi sempre a rivelarsi a chi li ricerca con metodo e con amore.

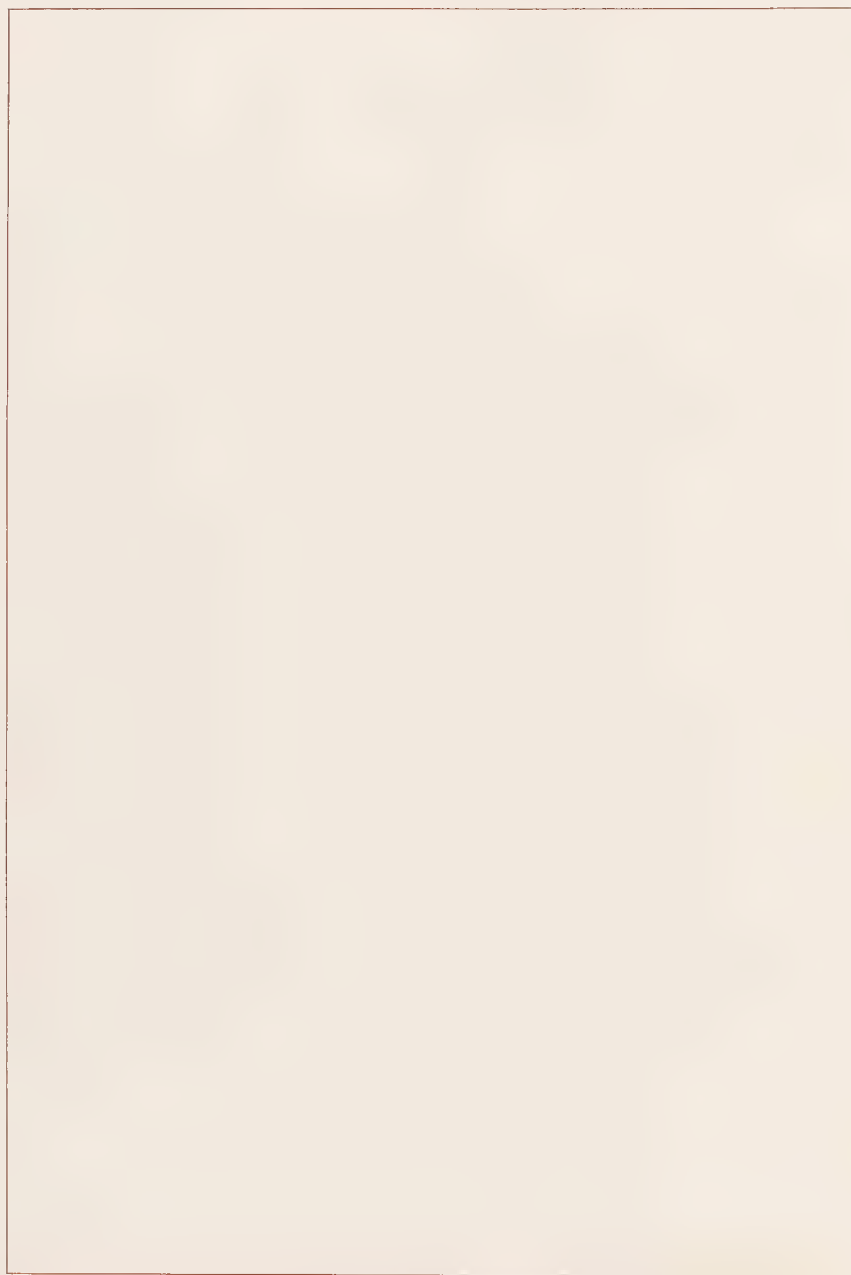
In questo libro del Brockhaus che vien presentato, in splendida veste, agli studiosi e agli amatori dell'arte italiana, i due criterii si uniscono appunto in una fusione completa. Chi avrebbe detto che dopo tante pubblicazioni di valore rimanesse ancor molto a dire sulla *porta del Battistero* di Firenze? Eppure il dotto autore, che mostra di saper unire al senso finissimo dell'analisi critica, il rispetto per le ricerche, ha saputo rintracciare molte cose nuove e interessanti e ha rifatto la storia di quel capolavoro e ne ha esaminato l'influsso sui maestri che seguirono al Ghiberti. Nella seconda monografia, che illustra la *Cappella del palazzo dei Medici* la spiegazione del significato del delizioso quadro del Lippi, nel quale sembra fondersi tutta la grazia del Rinascimento toscano col sentimento religioso, trova un sussidio insperato in una canzone che va sotto il nome di Bernardo di Clairvaux; le pitture di Benozzo Gozzoli son descritte e illustrate con fine senso d'arte e di poesia, e l'autore vi scruta l'ispirazione dovuta al fastoso committente ed esamina l'influsso portato da quel ciclo

alla plastica e alla pittura. La storia e la illustrazione dell'*affresco della Trinità nella chiesa dell'Annunziata,* di Andrea Del Castagno, vengon rischiarate da molte notizie: l'*affresco della Famiglia Vespucci* del Ghirlandaio nella chiesa d'Ognissanti trova nello scrittore un illustratore acuto così che i risultati a cui egli è giunto, per via di analisi iconografica, desteranno non poca sorpresa quando si ricordi l'eco di entusiasmo che si ripercosse in tutta Italia alla scoperta di quell'affresco, nel quale si volle vedere anche il ritratto del fortunato viaggiatore che aveva dato il proprio nome al nuovo continente. Le appendici portan nuova luce ai varii argomenti illustrati e presentano un notevole interesse anche per la storia e per la iconografia.

Per tutto questo il colto editore ha ben pensato, volendo far conoscere in Italia il frutto di queste ricerche dello scrittore tedesco che all'arte nostra ha dedicato tutta la sua attività. Ed io gli son grato d'avermi affidata la cura di questa edizione italiana.

Milano, nell'aprile del 1902.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI.



PREFAZIONE DELL' AUTORE

Le seguenti ricerche furono intraprese in Firenze. Un soggiorno di alcuni anni sul posto mi pose in condizione di poter penetrare e vivere nel mondo dell'arte fiorentina e di poter estendere le mie ricerche di pari passo nei due campi, nei quali si trovano le fonti per la storia dell'arte. Se i monumenti stessi e le più sicure notizie intorno ai medesimi vengono contemporaneamente sottoposti alla nostra osservazione, tanto il linguaggio degli uni che delle altre ci riuscirà assai più chiaro. In tal modo si può sperare di renderci man mano un conto più esatto delle opere d'arte. Sotto questo aspetto le condizioni erano per me le più favorevoli, poichè mentre le opere, di cui qui si tratta, mi stavano continuamente dinanzi agli occhi, invitandomi a tentar di risolvere i problemi che loro si riferivano, nello stesso tempo il ricco Archivio di Stato, nel quale per molti di tali problemi era da aspettarsi di trovare la soluzione, mi era sempre aperto con larghezza.

Mi è grato di rinnovare pubblicamente i più sentiti ringraziamenti ai signori, cui sono affidati i tesori degli archivi, delle biblioteche e dei musei fiorentini e che sempre con la maggior benevolenza mi facilitarono le ricerche; senza di loro non mi sarebbe stato possibile di raccogliere tutto il frutto delle presenti ricerche.

Mi auguro che il mio lavoro contribuisca a far vieppiù conoscere Firenze e l'arte fiorentina, che tengono tanto posto nella storia della civiltà e donde l'arte del Rinascimento irradiò nel mondo.

Firenze, nell'aprile del 1902.

Enrico Brockhaus.



INDICE DELLE MATERIE

Prefazioni . . . . Pag. V e IX

I. La Porta « del Paradiso » di Lorenzo Ghiberti 1
Appendice:
1. Il prospetto del Duomo e il Tempio di Gerusalemme 25
2. Documenti intorno all'esecuzione della porta 33

II. La Cappella del palazzo de' Medici 49
Appendice:
1. Orazione attribuita a Bernardo di Clairvaux. 61
2. Due canzoni di Lucrezia de' Medici 64

III. L'affresco della SS. Trinità nella chiesa dell'Annunziata di Andrea del Castagno 67
Appendice:
1. La fondazione della Cappella. 76
2. La scoperta dell'affresco 77

IV. La famiglia Vespucci e l'affresco del Ghirlandaio in Ognissanti 81
Appendice:
1. La Madonna della Misericordia. 103
2. Contributo alla storia della famiglia Vespucci 111
3. Ritratti di componenti della famiglia Vespucci 119

Indice alfabetico 129

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

I. TAVOLE

(Le fototipie sono eseguite dalla ditta Sinsel & Co. di Oetzsch presso Lipsia, ad eccezione della Tav. VI fatta da Francesco Hanfstaengl di Monaco di Baviera)

I. Porta « del Paradiso » di Lorenzo Ghiberti nel Battistero di Firenze (fotografia di D. Anderson, Roma) 1

II. Progetto per la Porta « del Paradiso » di Leonardo Bruni 4

III. Scene del Paradiso, primo quadro della Porta « del Paradiso » (fotografia dei Fratelli Alinari, Firenze) 10

IV. Ricevimento della Regina di Saba da Salomone, ultimo quadro della Porta « del Paradiso » (fotografia dei Fratelli Alinari, Firenze) . . . . Pag. 10
V. Autoritratti di Lorenzo Ghiberti, il superiore nella porta a Nord (1420 circa), l'inferiore nella porta del Paradiso (1448 circa), fotografie di Carlo Bellach, Lipsia, da calchi di Giuseppe Lelli, Firenze 16
VI. La Madonna in adorazione del Bambino, pittura di Fra Filippo Lippi nel Museo Reale di Berlino (fotografia di Francesco Hanfstaengl, Monaco) 49
VII. La Madonna in adorazione del Bambino, scultura di Andrea della Robbia nel Museo Nazionale di Firenze (fotografia di G. Brogi, Firenze) 60
VIII. La Trinità adorata da tre Santi, affresco di Andrea del Castagno nella Chiesa dell'Annunziata a Firenze (fotografia di G. Brogi, Firenze) 67
IX. Testa di S. Girolamo, nell' affresco della Trinità di Andrea del Castagno nella Chiesa dell'Annunziata a Firenze (fotografia di G. Brogi, Firenze) 74
X. Pietà e Madonna della Misericordia, affresco del Ghirlandaio nella Chiesa d' Ognissanti a Firenze (fotografia di G. Brogi, Firenze) 81
XI. Madonna della Misericordia con la Famiglia Vespucci, affresco del Ghirlandaio nella Chiesa di Ognissanti a Firenze (fotografia di G. Brogi, Firenze) 90
XII. Due Santi nella Pietà, affresco del Ghirlandaio in Ognissanti a Firenze, forse i ritratti dei committenti Ser Nastagio e Marco Vespucci (fotografia di G. Brogi, Firenze) 94
XIII. Albero della Famiglia Vespucci 112

II. ILLUSTRAZIONI NEL TESTO

1. Divisione dei battenti della porta: nel progetto di Leonardo Bruni, nella parte interiore della porta eseguita, e nella porta eseguita 6
2. Battesimo di Cristo sul fonte battesimale di Siena, fra due statuette, la Fortezza di Goro di Ser Neroccio e la Fede del Donatello (fotografia dei Fratelli Alinari, Firenze) 7
3. Creazione d' Eva, gruppo centrale del primo bassorilievo (fotografia dei Fratelli Alinari) . . . 8
4. Apparizione degli Angeli ad Abramo, gruppo del quarto bassorilievo (fotografia dei Fratelli Alinari) 9
5. Il Duomo di Firenze (disegno degli architetti Schmidt e Iohlige di Lipsia) 12
6. Il tempio di Salomone nell' ultimo bassorilievo della porta 13
7. Statuetta della Porta del Paradiso (fotografia di D. Anderson, Roma) 15
8. Statuetta della Porta del Paradiso (fotografia di D. Anderson) 15
9. Statue del Ghiberti all'esterno d' Or San Michele: S. Giovanni Battista, S. Matteo, S. Stefano (fotografie dei Fratelli Alinari) 15
10. Figure imitanti l' antico nella Porta « del Paradiso » (fotografie di D. Anderson) 18
11. Salomone accoglie la regina di Saba, ultimo bassorilievo della porta (fotografia dei Fratelli Alinari) 20
12. La Scuola d'Atene di Raffaello (incisione di Volpato); ai lati e in basso tre statuette della Porta del Paradiso del Ghiberti (fotografie di D. Anderson) 21
13. Giuseppe in Egitto, sesto bassorilievo della porta (fotografia dei Fratelli Alinari) 22
14. S. Paolo predica agli Ateniesi, Cartone di Raffaello nel Museo di South Kensington a Londra (incisione di Holloway) 23
15. Duomo della Rupe e Duomo della Catena a Gerusalemme, veduta (da una fotografia) e pianta (dal libro di De Vogüé, « Le temple de Jérusalem ») 30
16. Tempio nella Consegna delle chiavi a S. Pietro, affresco di Pietro Perugino nella Cappella Sistina (fotografia dei Fratelli Alinari) 31
17. Tempio nello Sposalizio di Raffaello nella Pinacoteca di Brera (fotografia dei Fratelli Alinari) . 31
18. Tempietto del Bramante presso S. Pietro in Montorio a Roma (fotografia dei Fratelli Alinari) . 32

19. Madonna che adora il bambino, quadro di Lorenzo di Credi negli Uffizi (fotografia dei Fratelli Alinari) . . . . Pag. 56
20. Madonna che adora il bambino, altare di Andrea della Robbia alla Verna (fotografia dei Fratelli Alinari) 57
21. Nascita di Gesù Cristo, quadro di Fra Filippo nella R. Galleria antica e moderna a Firenze (fotografia dei Fratelli Alinari) 58
22. Nascita di Gesù Cristo, altare di Andrea della Robbia in S. Chiara a Sansepolcro (fotografia dei Fratelli Alinari) 59
23. Testa di S. Girolamo: nell'affresco di Andrea del Castagno nella chiesa dell'Annunziata; quadro nella Galleria Pitti; e particolare del quadro di Leonardo nella Galleria del Vaticano (fotografie di G. Brogi e dei Fratelli Alinari) 73
24. Cupola nella Pietà del Ghirlandaio (fotografia di G. Brogi) 84
25. Cupola della chiesa di San Teodoro ad Atene (da una fotografia) 84
26. Colombo e Vespucci, quadro nel Palazzo Municipale di Genova (fotografia di A. Noack, Genova) 85
27. Colombo e Vespucci da un'incisione in rame di Adriano Collaert su disegno di Giovanni Stradano 85
28. Vespucci, medaglia nel Museo Nazionale di Firenze (da una incisione in Richa « Notizie istoriche delle chiese Fiorentine », vol. IV) 86
29. Vespucci, quadro negli Uffizi (fotografia dei Fratelli Alinari) 86
30. Vespucci, incisione olandese in rame dell'anno 1620 circa 87
31. Vespucci, incisione in rame del 1671 (dal libro del Montanus, « De nieuwe en onbekende weereld », Amsterdam 1671) 88
32. Particolare nell'affresco del Ghirlandaio in Ognissanti (fotografia di G. Brogi) 89
33. Medaglione tratto dalla figura 27 89
34. Particolare nell'affresco del Ghirlandaio in Ognissanti (fotografia di G. Brogi) 90
35. Busto della medaglia nella figura 28 90
36. S. Girolamo, affresco del Ghirlandaio in Ognissanti (fotografia dei Fratelli Alinari) 96
37. S. Agostino, affresco del Botticelli in Ognissanti (fotografia dei Fratelli Alinari) 97
38. L'arcivescovo Antonino, dall'affresco del Ghirlandaio in Ognissanti (fotografia dei Fratelli Alinari) 114
39. L'arcivescovo Antonino, Medaglia del Museo Nazionale di Firenze (fotografia dal calco di Giuseppe Leili a Firenze) 115
40. Vespucci che osserva la costellazione « La Croce del Sud », figura principale dell'abbozzo di Giovanni Stradano per l'incisione in rame « Astrolabium » nella Biblioteca Mediceo-Laurenziana a Firenze (fotografia) 120
41. Simonetta Vespucci, nell'affresco del Ghirlandaio in Ognissanti (fotografia di G. Brogi) 124
42. Ritratto presumibile di Simonetta Vespucci, disegno di Leonardo negli Uffizi (fotografia di G. Brogi) 125
43. Simonetta Vespucci, quadro di Piero di Cosimo nel Museo Condé a Chantilly (fotografia al carbone di Braun, Clément & Co. di Dornach) 126







Fotografia di D. Anderson, Roma.

Porta " del Paradiso " di Lorenzo Ghiberti nel Battistero di Firenze

I

LA PORTA "DEL PARADISO"

DI

LORENZO GHIBERTI



La piazza del Duomo a Firenze raccoglie in piccolo spazio elette bellezze; il loro grande valore si manifesta in modo singolare nel luogo stesso, pel quale furono create. I secoli hanno qui fatto sorgere un monumento complesso dell' arte italiana che, tanto nelle singole parti quanto nell' armonia dell' insieme, susciterà sempre la meraviglia. Tanto chi per la prima volta osservi quelle ricche variopinte costruzioni marmoree, come chi da lungo tempo le conosce, non può a meno di sentirsi innalzato dallo spettacolo di questa piazza: la splendida facciata del Duomo, benchè opera moderna, dà al tutto quell' armonia che lo completa quale, da poi che i tempi devoti all' arte eran passati, solo oggi si poteva desiderare; il Campanile incominciato da Giotto, è rimasto unico nel suo genere; e il Battistero di fronte era già, quando il Duomo e il Campanile furono innalzati, ai tempi di Dante e di Giotto, l' ornamento della città. Allora si stabilì di ornarlo di porte in bronzo dorato. Un secolo più tardi fu compiuta l' ultima e più bella delle tre, la celeberrima porta del Ghiberti (Tav. I) che doveva ricevere da Michelangelo il nome onorifico che le è rimasto. « Elle son tanto belle » diss' egli secondo il Vasari, « che elle starebbon bene alle porte del Paradiso ». Per fortuna ci è dato conoscere dati sicuri intorno all' origine di questo capolavoro, che di comune consenso si annovera fra i più insigni dell' arte [1]).

La cura di ornare il Battistero spettava ad abili mercanti, ai quali era riuscito di procacciare alta fama a sè stessi e alla loro città nel mondo; giustamente l' impresa dell' arte loro, l' aquila sul torsello, è riprodotta più volte ostensibilmente, nel Battistero. I maestri dell' arte riunivano al desiderio di procurare per mezzo delle opere artistiche fama e grandezza alla loro città, anche la pratica esperienza. Essi erano stati tanto fortunati d' avere già nel corso del tempo ottenuto per due porte del Battistero loro affidato magnifiche decorazioni. Per l' una aveva lavorato nel secolo pre-

[1]) I dati d' archivio sono riportati nell' *Appendice* (pag. 33 e seg.).

cedente Andrea Pisano (1330-36), per l'altra dal principio del secolo in corso (1403-24) l'ancor giovane Lorenzo Ghiberti. Quand'essi vollero decorare la terza, il problema s'impose loro sotto due aspetti: la scelta dell'artista e il modo di procacciarsi i mezzi pecuniari. Si obbligarono pertanto a versare annualmente forti somme, così che la dispendiosa impresa potesse esser felicemente condotta a termine. Difficoltà non lieve era quella di trovare l'artista adatto; per due interi decenni il Ghiberti aveva nella esecuzione della seconda porta corrisposto alle più grandi aspettative e il suo valore s'era vieppiù accresciuto; era naturale l'aspettarsi da lui opere ancora più eccellenti di quelle compiute fino allora. La decisione presa, che onorava l'artista e arricchiva l'arte nel miglior modo, di affidargli anche l'esecuzione di questa terza porta, venne legalmente conchiusa il 2 gennaio 1425.

Quando si trattò di concretare il piano per la nuova porta, si ritenne opportuno di interpellare uno dei più eminenti cittadini, il dotto segretario di Stato Leonardo Bruni d'Arezzo; non risulta se egli solo o altri con lui fossero su tale argomento interrogati. Ne rimane tuttora il suo progetto, che è interessante confrontare con la esecuzione definitiva per vedere fin dove l'artista l'abbia seguito e quanto se ne sia allontanato. Conviene anzitutto rilevare che la nuova porta, quale il Bruni, d'accordo coi committenti, se la figurava, doveva nelle sue linee generali corrispondere alle due precedenti: avere cioè 20 istorie e 8 figure isolate, quindi in tutto 28 composizioni, cioè 7 serie di 4 quadri l'una sopra l'altra, come nel secolo precedente si era stabilito per la prima porta e come in seguito si era praticato per la seconda. Parve naturale di dover seguire lo stesso sistema anche per la terza. E poichè nelle altre due porte era stata svolta la storia di San Giovanni Battista, patrono della città, e la storia di Gesù, restava per la terza la istoria del Vecchio Testamento, un tema che racchiudeva per l'artista difficoltà speciali, perchè era stato trattato di raro; ma che per un genio creatore presentava il grande fascino d'una maggiore originalità. Il Bruni pose per la scelta delle scene alcune condizioni fondamentali. Esse dovevano « ben pascere l'occhio con varietà di disegno » ed avere « importanza degna di memoria ». Egli raccomanda « che colui che l'ha a disegnare sia bene instrutto di ciascuna historia, sì che possa ben mettere e le persone e gl'atti occorrenti, e che abbia del gentile, sì che le sappia ben'ornare ». Scelse egli dunque 20 scene che trattavano la storia sacra dalla creazione fino a Salomone, e che erano rappresentate in un progetto, che noi riproduciamo nella Tavola II. Vi sono proposte varie scene che in seguito vennero escluse: la creazione del cielo e delle stelle, il sogno di Faraone,

Come Dio crea il cielo e le stelle	Dio fa l'uomo e la femina	Adam et Eva intorno all'albore mangiano il pome	Come sono cacciati dal paradiso dall'angelo
Cain uccide Abel suo fratello	Ogni forma d'animale entra nell'arca di Noè	Abraham vuole immolare Isaac per comandamento di Dio	Isaac dà la benedizione a Jacob credendo che sia Esau
E fratelli di Josef il vendono per invidia	Il sogno di Faraone di sette vacche e sette spighe	Josef riconosce i fratelli venuti per lo grano in Egipto	Moisè vede Dio nelle spine ardenti
Moisè parla a Faraone e fà segni miracolosi	Il mare diviso et il popolo di Dio passante	Le leggi date da Dio à Moisè nel monte ardente buccina sonante	Aron immolante sopra l'altare in abito sacerdotale con campanelle e melagrane intorno a vestimenti
Il popolo di Dio passa il fiume Giordano et entra in terra della promissione con l'arca federis	Davit occide Golia in presenza del rè Saul	Davit fatto rè con letizia del popolo	Salamone giudica intra le due femmine la quistione del fanciullo
Samuel Profeta	Natan Profeta	Helia Profeta	Heliseo Profeta
Isaia Profeta	Jeremia	Ezechiel	Daniel

Progetto per le Porte "del Paradiso" di Leonardo Bruni

Mosè dinnanzi al roveto ardente e a Faraone, la traversata del Mar Rosso, Aronne davanti l'altare, David unto re. Del diluvio era stato progettato il principio, non la fine; riguardo ad Abramo era stata omessa l'apparizione dei tre angeli, di Salomone era stato proposto il Giudizio e non il ricevimento da lui fatto alla Regina di Saba. Circa la metà delle scene andarono perciò soggette, secondo la scelta che se ne faceva, a mutamenti più o meno sostanziali; l'altra metà fu interamente mantenuta. Bisogna supporre che Leonardo Bruni abbia avuto pur parte nella scelta definitiva delle scene e nello svolgimento di ciascuna, avendo egli nella conclusione della sua lettera espresso il desiderio di poter assistere l'artista; e la corporazione committente dovette accettar volentieri la proposta, se lo nominò suo membro d'onore. Il suo progetto venne sostanzialmente mantenuto come base fondamentale del lavoro; sotto l'aspetto artistico esso non poteva e non doveva certamente offrire nulla di nuovo. Ciò che coi mezzi artistici d'allora si poteva ottenere, era indicato da un bassorilievo col Sacrificio d'Abramo, già esistente; questo bassorilievo aveva servito nel 1402 quando si trattava di eseguire la seconda porta, pel concorso, quale un eccellente saggio, perchè racchiudente in sè le più varie abilità artistiche: padronanza delle forme dei corpi, studii dei panneggiamenti e degli animali e per di più il difficile tema d'una apparizione celeste. Seguendo la stessa maniera si potevan ottenere eccellenti risultati; sarebbe invece sembrato impossibile trarne nuovi effetti artistici. Sulla possibilità di ciò il miglior giudice era ancora lo stesso artista, il quale era ormai prossimo al cinquantesimo anno.

Le deliberazioni che seguirono non ci sono note; solo se ne possono indovinare i risultati. Il piano venne variato; la sua nuova suddivisione – non ancora definitiva – si riconosce nella parte interna della porta (V. Fig. 1). I quadri vennero allungati e rispettivamente le 7 serie furono ridotte a 6, e i quadri da 28 a 24. Non risulta se già fin d'allora le scene bibliche fossero accresciute d'alcune nuove (come quelle accessorie di Caino ed Abele, dell'apparizione degli angeli ad Abramo e d'altre), ed estese a tutta la superficie della porta, se conseguentemente già fin d'allora i profeti fossero esclusi dai quadri più bassi, rappresentati invece con statuette poste nella cornice. Lo si può soltanto congetturare. Il Ghiberti aveva già osservato l'effetto di tali figure laterali nella sua collaborazione alla decorazione del fonte battesimale di Siena (Fig. 2); inoltre egli s'era allora appunto, con le sue celebri statue d'Or San Michele, dimostrato un valente statuario, talchè egli poteva ben nutrire il desiderio di porre questa abilità a vantaggio del suo capolavoro. Prescindendo da questi problemi insoluti, è dato tuttavia

farsi un'idea approssimativa del nuovo progetto migliorato. Ci sono noti, come notammo, il numero e la grandezza dei quadri. Il loro contenuto dev'essere stato più fedele al progetto primitivo che non quello che fu poi attuato; in linea generale lo si può quindi considerare come noto. Ciascuno dei quadri era, come prima, destinato a contenere una sola scena, ma la sua maggiore ampiezza permetteva già all'artista di metter meglio in evidenza le importanti manifestazioni della divinità, cosa capitale nel Vecchio Testamento. Ogni quattro formavano, l'una accanto all'altra nell'usata maniera, una serie. Si può quasi aver sott'occhio la serie superiore, poichè il tanto ammirato primo basso-

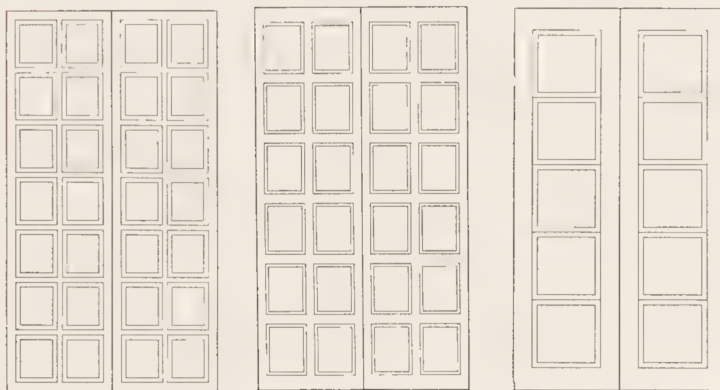


Fig. 1. - Divisione dei battenti della porta

nel progetto di Lionardo Bruni — nella parte interiore della porta eseguita — nella porta eseguita.

rilievo della porta compiuta (Tav. III) ci mostra riunite le singole scene, che originariamente erano suddivise nei quattro quadri della serie superiore. Nel primo quadro può dunque nel modello essere stato rappresentato il Padre Eterno, che, circondato dalle stelle allor create e dagli angeli, chiama Adamo alla vita. La creazione d'Eva deve essere stata svolta nel secondo quadro, come l'analogo bassorilievo di Siena, che rappresenta il Battesimo di Gesù (Fig. 2). L'istoria del pomo proibito e della cacciata dal Paradiso ornano logicamente il terzo e il quarto quadro; altre serie di singole scene vi si connettono e si può più o meno precisamente raffigurarle. Fu accettata la nuova divisione in 24 quadri e intrapresa l'esecuzione in bronzo, cominciando dalla fusione della cornice dei battenti. Produce quindi la maggior meraviglia il ve-

dere che all' ultimo momento, quando pareva che fosse troppo tardi viene in campo un nuovo grandioso e radicale cambiamento. Poco mancò che fosse troppo tardi e in tal caso una delle più importanti e originali manifestazioni artistiche non avrebbe avuto attuazione.

L'esecuzione definitiva differisce moltissimo dal primitivo progetto. Ciò che v'ha di nuovo deve aver prodotto, quando fu proposto, una meravigliosa impressione: in luogo

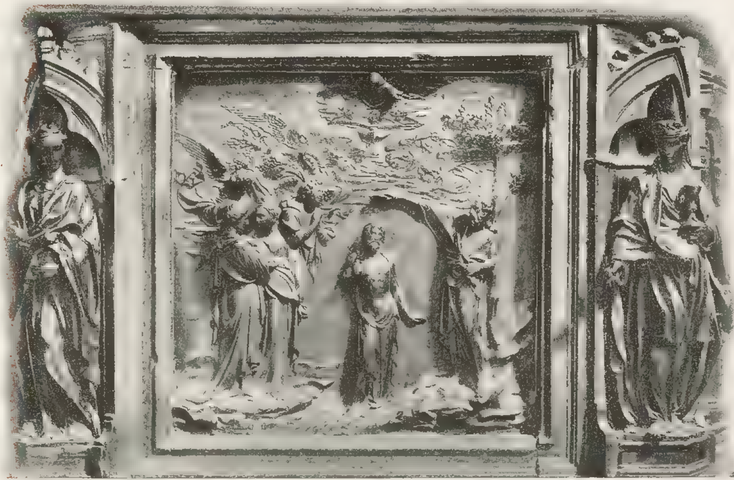


Fig. 2. - Battesimo di Cristo sul fonte battesimale di Siena, fra due statuette, la Fortezza di Goro di Ser Neroccio e la Fede del Donatello.

dei 20 bassorilievi storici prima progettati, se ne ebbero solamente 10 senza tuttavia che il contenuto venisse limitato. Le considerazioni artistiche debbono anche qui ritenersi come la forza impellente; solamente preziose qualità d'artista raramente riunite, quali uno spirito sereno, una severa auto-critica e una energia rara potevano condurre a scartare tutto il progetto e a formarne uno nuovo. Il vecchio soggetto subì una interpretazione d'una maggiore chiarezza. Fin quì lo spettatore era condotto con egual trapasso da una scena del paradiso a un'altra strettamente collegata alla prima, oppure da un'epoca a un'altra assai lontana e avrebbe inoltre avuto dinanzi a sè un lungo viaggio di 20 stazioni stancandosi, prima di aver seguito l'artista a pena a mezzo cam-

mino. Ora invece le scene, che appartengono alla stessa epoca, si mostrano riunite e ciascuna epoca ha un suo proprio quadro. Il mezzo di giungere a questo risultato



Fig. 3. – Creazione d' Eva, gruppo centrale del primo bassorilievo.

in modo sicuro e vittorioso stava ne' più recenti progressi dell' arte, negli efficaci sforzi per riprodurre chiaramente il vero con tutti gli spostamenti e gli scorci che le sue linee e forme assumono per sè stesse ai nostri occhi. Soltanto chi sapeva rappresentare un paesaggio, una piazza con giusta prospettiva nelle linee principali, così che

la grandezza e la profondità apparissero riprodotte in modo naturale, era in grado di distribuirvi gruppi e figure in modo soddisfacente. Questo era stato fino allora in tutti i tempi uno dei lati più deboli dell'arte; ora ebbe buon esito anche questo notevole passo in avanti. Una condizione necessaria per compierlo era quella di ingrandire sensibilmente



Fig. 4. - Apparizione degli Angeli ad Abramo, gruppo del quarto bassorilievo.

i quadri, dovendo superare assai l'altezza delle figure, che vi si muovono liberamente. Ma l'altezza di queste era fissata, e non si poteva impiccolirla dovendo esse ben riconoscersi al loro posto. Per rimediare completamente al difetto della mancanza di spazio, i quadri furono tanto ingranditi (Fig. 1) che, paragonati a quelli del primo progetto, offrono uno spazio quadruplo e un'altezza sopra le persone doppia dell'al-

tezza delle figure, anzichè della metà; l'artista venne quindi a guadagnare per il cielo l'altezza quadrupla. Fu questo un grande guadagno, poichè in uno spazio così grande potevano le figure muoversi liberamente distribuendosi in gruppi pieni d'armonia su uno sfondo attraente di paesaggio. Con un procedimento tanto nuovo divenne possibile svolgere maggior numero di narrazioni in un numero di quadri che era appena la metà di quello di prima, e senza stancare l'osservatore. La porta in tal modo venne ad acquistare la nota importanza nella storia dell'arte.

Certamente era difficile introdurre ed eseguire suppletoriamente dei cambiamenti così profondi. Era necessario un doppio lavoro, poichè molte scene dovevano già essere tanto innanzi nell'esecuzione, da non richiedere più che dei ritocchi. Ma il lavoro fu anche doppiamente vantaggioso all'opera; il già fatto potè essere conservato e venire incluso in nuovi contorni; per mezzo di una nuova modellatura potevano venir scoperte e tolte le piccole inevitabili durezze. La singolare armonia dei gruppi, che ha un effetto così affascinante, risale ancora in parte al tempo in cui essi riempivano da soli i quadri allora più piccoli, e in parte soltanto al tempo della definitiva modellatura. Le figure furono così condotte alla perfezione; giudizio che non sembrerà eccessivo, quando si pensi alle tanto ammirate scene del Paradiso terrestre e ad altri gruppi (Fig. 3 e 4). Quanto al paesaggio non era possibile conservar molto del vecchio lavoro; solamente piccole parti avrebber potuto trovar posto nei primitivi piccoli quadri e affatto nuovo era ciò che ora determina la principale e più durevole impressione: l'ampiezza della scena. La magnificenza di quel vasto mondo non era ancora stata rivelata dall'arte così fedelmente. Divenne in tal modo possibile far apparire le figure ora vicine, ora lontane, ora grandi, ora piccole, in pieno rilievo o appena accennate; cosa che, per un artista, che sa ingegnosamente trar partito delle sue facoltà, era della più grande importanza. Nell'opera trionfa una varietà senza fine; quasi ogni quadro ci trasporta in un altro mondo: nel Paradiso terrestre trovano posto l'una presso l'altra parecchie scene; sui monti le parti spoglie si succedono a quelle coperte da gruppi d'alberi; nel diluvio domina una piramide rappresentante l'arca; una alta loggia, motivo famigliare ai Fiorentini, indica la sede patriarcale d'Isacco; un edificio rotondo di magnificenza regale s'innalza dinanzi a Giuseppe nel fôro. I luoghi dove si svolgono le scene, i quali, secondo il piano primitivo, si sarebbero a pena potuti accennare, sono eseguiti con la più meravigliosa varietà, che rivela una conoscenza da maestro, allora nuova, della visione prospettica e la pratica nel riprodurre sotto i più diversi aspetti le forme della natura, le costruzioni e le persone. Mentre i gruppi princi-



Fotografia dei Fratelli Alinari, Firenze

Scene del Paradiso

primo quadro della Porta "del Paradiso"



Fotografia dei Fratelli Alinari, Firenze

Ricevimento della Regina di Saba da Salomone

ultimo quadro della Porta "del Paradiso"

pali spiccano chiaramente, altri gruppi si mostrano modestamente nel piano di mezzo, e le apparizioni celesti mettono nelle composizioni la nota gentile.

Passarono certamente diversi anni prima che il modello dell' ultimo quadro fosse pronto per la fusione; per questo le ultime composizioni, con le istorie da Mosè a Salomone, rivelano uno stile speciale (Tav. IV). Mancano in esse quei gruppi arrotondati che corrispondono al piano primitivo e alla primitiva maniera; il quadro non è più concepito in forma di varii aggruppamenti ma come un tutto unico; perduto così un pregio e acquistatone in cambio uno nuovo, lo sviluppo procede tutto di pari passo. La facoltà di rappresentare molte figure, servendosi del piano di mezzo e dello sfondo, viene così completamente utilizzata. Mentre le composizioni del fondo prima d' allora apparivano gradatamente rialzate come su dei gradini, ora il trapasso dalle figure quasi a tutto tondo a quelle appena accennate avviene insensibilmente. Era già riuscito all' artista di riunire un numero di scene in un quadro solo, bello e verosimile; ora potè raccogliere in un sol quadro circa cento figure. La scena cambiò di nuovo: la cima del Sinai, poi le città di Gerico e di Gerusalemme sfilarono dinanzi allo sguardo dello spettatore, e da ultimo, nel ricevimento della regina di Saba, gli si offrì alla vista l' interno del tempio di Salomone.

Questo magnifico tempio richiama l' attenzione più che tutto il resto. Esso è, in poche parole, la rappresentazione ideale del Duomo di Firenze (Fig. 5 e 6). Eccettuate le finestre sopra le navate laterali che furono aggiunte per avvicinarsi alla descrizione biblica del tempio [1]), il piano generale è lo stesso: in esso, come nel Duomo, si seguono l' un l' altro la navata principale a tre navate e a vôlta, lo spazio sotto la cupola e il coro. L' esecuzione delle singole parti fu il più ch' era possibile migliorata, e appunto nel modo nel quale si avrebbe amato che fosse il Duomo. Si noti che questo era ai tempi del Ghiberti l' argomento che più e di continuo interessava l' opinione pubblica; desiderii e proposte di miglioramenti si susseguivano, e lo stesso Ghiberti era chiamato a prendere una parte importantissima nei consigli e nelle decisioni. Secondo una sua propria testimonianza egli fu per diciotto anni concorrente del Brunelleschi per la costruzione della cupola [2]); tanto più naturale e nello stesso tempo tanto più importante è dunque ch' egli abbia fissato e tramandato alle generazioni venture il suo ideale della fabbrica. Egli dunque introdusse due sorta di miglioramenti: in primo luogo

---

1) *3 Regum*, Cap. 6, 10.

2) La parte da lui avuta nella costruzione della cupola è chiaramente esposta da Cornelio di Fabriczy, *Filippo Brunelleschi* (1892), pag. 108–118.

la cupola sembrò più luminosa corrispondentemente a un desiderio allora espresso e che anche oggi è da molti, nei giorni senza sole, condiviso; in secondo luogo introdusse le forme del Rinascimento, quali appunto furono accolte nella cupola che allora era ancora in costruzione. In questa riproduzione ideale del Duomo le proporzioni metriche sono le stesse che nella realtà: l'altezza e la larghezza dell'edificio sono uguali, la navata centrale è larga il doppio e alta una volta e mezza rispetto alle navate laterali[1]). Ma queste misure furono d'assai diminuite, come basta a persuaderne uno sguardo alle due figure



Fig. 5. Il Duomo di Firenze.

che si trovano nelle finestre. V'era per ciò una ragione perentoria: mentre la larghezza del Duomo è di circa 70 braccia, quella del tempio era, secondo la Bibbia, solo di 20 braccia[2]). Si noti ora che la figura nella finestra a sinistra, tendendo il braccio sul davanzale di questa fino al gomito, segna appunto la misura stessa; prendendo questa per termine di paragone risulta precisamente per il tempio disegnato dal Ghiberti una

---

[1]) Le misure del Duomo secondo i dati dell'architetto Fantozzi, sono riferite in braccia e anche calcolate in metri, in Cavallucci, *Santa Maria del Fiore* (1881), pag. 155-157. Il braccio fiorentino degli architetti, detto « braccio a terra », misura centimetri 58,36; il « braccio a panno » era d'un ventesimo più lungo.

[2]) Cavallucci, *Op. cit*, pag. 156; *3 Regum*, Cap. 6, 2.

larghezza di venti braccia, come la Bibbia indica. Questo è un segno di quanto fedelmente fosse seguito il consiglio del segretario di Stato, che l'artista dovesse vantare esatte cognizioni intorno ai fatti che aveva a rappresentare. Il tempio di Salomone, quale egli ideò, riunisce dunque le forme del Duomo fiorentino e i dati biblici; il Ghiberti riuscì con la sua arte a rappresentare l'interno d'una chiesa così bene e



Fig. 6. – Il tempio di Salomone nell'ultimo bassorilievo della porta.

fedelmente, come nessuno prima di lui aveva fatto. Con ciò egli risolse un problema artistico d'una speciale difficoltà. Egli ha a tal effetto scelto per la sua riproduzione un punto di vista presso la sua porta del battistero, verosimilmente nella finestra che le sovrasta ed ha riprodotto il Duomo con le varianti indicate nel modo che il monumento, se si potesse a traverso la facciata guardare nell'interno, si presenterebbe allo sguardo. Abbiamo dunque dinanzi a noi nell'ultimo bassorilievo della porta rispecchiata precisamente l'immagine ideale del Duomo [1]).

[1]) Ciò che qui si dice viene confermato dai commenti a pag. 25.

Così, in una varietà piacevole e che tien sempre desta l'attenzione, i soggetti si svolgono genialmente dinanzi agli occhi dello spettatore fino alla fine. Il desiderio fin dal principio espresso da Leonardo Bruni, che l'artista dovesse curare una piacevole varietà, fu soddisfatto in modo di gran lunga superiore, di quanto alcuno, prima dell'artistica esecuzione, avesse potuto presumere.

Il Ghiberti dunque si dedicò con tutto l'animo al cómpito di rappresentare la storia del Vecchio Testamento artisticamente idealizzata in dieci quadri corrispondenti a dieci epoche principali. Ma egli non ritenne che il suo cómpito fosse con ciò finito, ma ben comprese che l'opera d'arte solo per mezzo d'una degna cornice può irradiare intorno tutta la sua bellezza; e il suo pensiero s'indirizzò con lo stesso successo a ottenere per la cornice la forma più efficace.

L'idea, di collocare agli angoli dei quadri grandi medaglioni con teste, si era dimostrata buona nella sua precedente porta con la storia del Nuovo Testamento. Egli creò di bel nuovo un gran numero di teste caratteristiche che danno ora l'impressione di ritratti ed ora di figure ideali; fra esse si trova l'auto-ritratto dell'artista ed è per noi una compiacenza di poterne conoscere i lineamenti. Delle quattro teste fra le quali sui due battenti della porta si distende l'inscrizione

LAVRENTII CIONIS DE GHIBERTIS MIRA ARTE FABRICATVM,

le due estreme restano fuor di discussione nella ricerca di quella che ne riproduce i lineamenti e la scelta si deve fare fra le due centrali. Anche fra queste, la decisione riesce sicura: soltanto la testa posta sullo stesso battente, sul quale si trova il suo nome, può essere quella che lo rappresenta. Essa è la più vecchia delle due. L'asserzione contraria del Vasari, che la più vecchia rappresenti il padrigno del Ghiberti e la più giovane egli stesso, non prova nulla, come pure la riproduzione annessa alla seconda edizione illustrata dal Vasari [1]). Alla testa del più vecchio, per la quale bisogna decidersi, corrisponde in modo notevole una testa riproducente gli stessi lineamenti in età più giovane, posta sulla porta antecedentemente eseguita con le scene del Nuovo Testamento, anche quella immediatamente vicino alla iscrizione col nome. Quando questa porta giunse al suo compimento

[1]) Bartoluccio, padrigno del Ghiberti, verosimilmente non era più vivo quando questi ricevette l'incarico d'eseguire le porte « del Paradiso »; egli deve esser morto nel 1422, cioè 26 anni prima che i medaglioni fossero incominciati. Tuttavia non si può asserirlo con certezza, poichè i libri dei morti di quell'anno non ci pervennero. Ma quell'anno ci è indicato dal fatto che fino allora il Ghiberti pagò le imposte in comunione con lui e dopo le pagò da solo (Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, Vol. I, pag. 151), e dal fatto che nei tempi posteriori non abbiam notizia che lo riguardi: egli non si trova nè nelle denunzie del catasto dal 1427 in poi, nè fra i menzionati collaboratori delle porte « del Paradiso. »

(circa nel 1420) il Ghiberti aveva 40 anni e quando si dovevano modellare i medaglioni per le porte « del Paradiso » (1448), egli n'aveva 70. A ciò corrisponde l'età delle due teste che sono riprodotte nella Tavola V e che si devono considerare come suoi auto-ritratti.



Fig. 7. Statuetta della Porta del Paradiso.



Fig. 8. Statuetta della Porta del Paradiso.

Dai medaglioni, ai quali nella prima porta s'era limitato, questa volta l'artista assurse alla creazione di figure intere, mentre gli incarichi ricevuti per Or San Michele l'avevano condotto a studiare tal difficile ma simpatico tema. Egli ideò intere serie di statuette e le collocò presso i bassorilievi in piccole nicchie, per le quali le stesse nicchie delle statue d'Or San Michele gl'ispirarono la forma appropriata. Le statuette sono appunto nella loro posa, nelle loro proporzioni e nella loro forma classica, gemelle di quelle statue, come pure dei gruppi di figure dei primi bassorilievi della porta (Fig. 7-9). Le poche che fanno eccezione, le due figure giacenti, poste in fondo, corrispon-



S. Giovanni Battista.



S. Matteo.



S. Stefano.

Fig. 9. - Statue del Ghiberti all'esterno d'Or San Michele.

dono di più agli ultimi bassorilievi posti loro vicino, contemporaneamente ai quali esse devono essere state fatte. Quanto al soggetto, le statuette sostituiscono le figure isolate che secondo il primitivo progetto dovevano nell'usata maniera essere comprese nei quadri inferiori; e i medaglioni, tanto quelli con tratti personali, che gli altri con tratti ideali, hanno lo stesso ufficio. Sono tutte figure dell'Antico Testamento, Profeti, Patriarchi e donne, in numero assai maggiore di quel che prima era stato progettato, così che raramente si potrà trovare una raccolta tanto varia di figure scolpite da uno stesso artista, nelle quali domini, moderatrice dell'effetto diverso, un'eguaglianza unificatrice. Benchè queste figure sieno più grandi di quelle dei bassorilievi, tuttavia conservano il posto e il grado di figure secondarie, che loro si convengono. In virtù della loro grandezza esse appaiono prima di quelle numerose ma piccole figure che si vedono nei bassorilievi; poscia non costituiscono che la cornice dei due battenti intorno ai bassorilievi ricchissimi di figure, nei quali si concentra tutta l'importanza dell'opera.

L'ultima cura dell'artista fu di ottenere per l'intero portale una degna cornice. Egli potè perfezionare anche qui ciò che già aveva trovato per la porta precedente: la serietà delle rappresentazioni e delle figure trionfa alfine in un libero e gajo accordo. Le ghirlande, che formarono in ogni tempo la naturale, festosa cornice d'una bella porta augurale, si sono qui mutate in durevole opera d'arte. Mentre un fine tralcio d'edera, disegnato con sicurezza, serpeggia nella parte interna degli stipiti, appena visibile, formando un'ornamentazione uniforme, due magnifiche ghirlande di rami, fiori e frutti salgono da due vasi verso l'alto e si sviluppano con piena figura, costituendo l'ornamento esterno degli stipiti, disposte col massimo buon gusto ed eseguite con una stupefacente finezza. Gli uccelli ed altri piccoli animali sono ispirati direttamente dal vero, e non è certamente per caso che nel punto culminante e centrale venne collocata un'aquila, il regale uccello che ornava tanto lo stemma del committente quanto quello dei Ghiberti[1]. L'artista che durante la sua vita fu sempre dominato dalle maggiori idealità, sapeva piegarsi anche nella vecchiaia, mercè una felice sensibilità per la bellezza, comprensibile anche dai fanciulli, a rappresentare un modesto mazzolino di fiori.

È naturale che per l'esecuzione degli innumerevoli particolari di questa magnifica porta straordinariamente ricca di bassorilievi, di statue, di medaglioni e di ghirlande,

[1]) Vedi pag. 3 e lo stemma nell'albero genealogico del Ghiberti in VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, edizione di Gaetano Milanesi, Sansoni, Firenze, vol. II, 1878, pag. 251.





F[illegible] di Carl[illegible] [illegible],
[illegible] di Giuseppe [illegible], Firenze

Autoritratti di Lorenzo Ghiberti

il superiore nella porta a Nord (1420 circa)
l'inferiore nella porta del Paradiso (1448 circa)

l'artista abbia raccolto intorno a sè buon numero di aiutanti e di collaboratori. Alcuni di questi ci son noti [1]). Una prova della cura con cui venivano scelti sta in ciò che quasi la metà di essi legarono in seguito il loro nome a importanti lavori. Fra essi è Michelozzo, che divenne poscia il principale architetto di Firenze. A lui e a uno dei due figli del Ghiberti fu affidato il lavoro di finimento, nei bassorilievi [2]). Per il godimento, che la contemplazione dei bassorilievi offre anche nei più minuti particolari, convien dunque essere grati anche a lui e al figlio Vittorio del Ghiberti. Pare strano che anche un pittore, Benozzo Gozzoli, per molti anni v'abbia collaborato, ma a lui spettò forse di eseguire gli studi dal vero pei numerosi particolari della bella e ricca ghirlanda che circonda la porta. L'idea generale di questa ghirlanda non va ascritta a lui; essa era già stata attuata, per quel tempo con grande abilità artistica, nella precedente porta del Ghiberti. Della somma naturalezza e della leggiadra riproduzione del piccolo mondo che si svolge intorno alla porta « del Paradiso », va dunque dato merito a tutta una serie di artisti: al Ghiberti come primo ideatore; a Benozzo Gozzoli, di lui più giovane di quarant'anni, come disegnatore; al figlio Vittorio Ghiberti forse per la modellatura e per la fusione, il che si può congetturare dal fatto ch'egli acquistò allora la abilità artistica per eseguire poco dopo una ghirlanda per la porta di Andrea Pisano, tecnicamente ancora più meravigliosa; infine all'orefice Bernardo Cennini, che apparteneva pure alla giovane generazione. Questi più tardi chiamò sè stesso, non senza qualche alterigia, il più grande degli orefici, per sentenza di tutti [3]). A dir ciò in certo modo l'autorizzava l'esecuzione delle prime lettere per la stampa e l'introduzione di questa a Firenze. Egli fu occupato nei lavori della porta negli ultimi anni, quando si dovevano terminare le sue ultime parti, la cornice con le ghirlande e le teste dei medaglioni e quando restavano ancora da cesellare le statuette; egli dunque deve essere intervenuto da ultimo, come cesellatore, al posto di Michelozzo, quando questi fu chiamato ad eseguire altri grandi lavori, che fecero risaltare il suo straordinario talento d'architetto, quali il palazzo dei Medici e la chiesa dell'Annunziata [4]). Oltre i nominati artisti, altri deve per tutta la vita aver ripensato con pia-

---

[1]) Notizie intorno a loro sono a pag. 37-40.

[2]) Da ciò si può anche arguire, in che misura il lavoro di Michelozzo poteva completare quello di Donatello, quando essi erano collaboratori.

[3]) OTTINO, *Di Bernardo Cennini e dell'arte della stampa in Firenze,* 1871.

[4]) I due edifici furono incominciati nel 1444; pel palazzo dei Medici questa data risulta dal *Zibaldone di Giannozzo Salviati* nella Biblioteca Nazionale, Magl., II, IX, 42 (Comunicazione del signor dott. Warburg); per l'ampliamento dell'Annunziata vedi nella terza parte di questo libro.

cere d'aver preso parte a questo geniale lavoro, sotto la guida del gran genio che aveva ideata l'opera intera.

Chi creò quest'opera fu soprattutto un artista versatile, ma anche, e ciò torna a sua gran lode, molto equilibrato. Animo di poeta, aperto alle bellezze di tutti i regni della natura, si era acquistata la capacità di riunirle e riprodurle in una forma armonica e chiara, che gli valse l'ammirazione dei contemporanei e dei posteri. Quanto egli apprezzasse lo studio diretto dal vero è dato osservare dai medaglioni e dalle ghirlande della porta, benchè ritenesse miglior partito di idealizzare il sentimento realistico nei bassorilievi, nelle statuette e nelle teste. Il paesaggio, la riproduzione della natura, della quale egli allarga la cerchia, è in lui libera d'ogni eccessività; nella prospettiva, senza la quale è impossibile riprodurre il vero tanto nel disegno che ne' bassorilievi, egli progredì come pochi altri, ma si guardò bene dal lasciare trasparire importunamente la sua abilità. Anche di fronte alle figure ideali dei buoni tempi passati, egli si lascia guidare dalla stessa moderazione; come si rileva dai suoi commentari ammirava l'arte e i costumi antichi, al che dovettero influire le relazioni col suo dotto e più vecchio consigliere, il segretario di Stato Leonardo Bruni, che rivestì di forme antiche perfino la moderna storia fiorentina. Sotto l'impressione di que-







Fig. 10. - Figure imitanti l'antico nella porta « del Paradiso ».

sta sua ammirazione per le antiche figure, l'artista cercò d'avvicinarsi loro il più possibile (Fig. 10); con somma prudenza egli ne trasse insegnamenti di valore universale. Perciò l'opera sua ha acquistato di dignità e di efficacia nell'espressione delle figure, pur conservando loro la vivacità naturale; così egli nè copiò senza ritegno dalla natura, nè seguì servilmente gli antichi. Da una parte egli s'era fatto della più esatta

osservazione del vero un obbligo, dall'altra era inclinato a riprodurlo ingentilito e rischiarato dalla grazia. Fra queste diverse tendenze artistiche egli seppe tanto frenarsi quanto raramente potè mai un artista di spirito così potente. Il successo corrispose al merito. Egli riuscì a riunire antiche e nuove bellezze dell'arte, raggiungendo nello stesso tempo il progresso e l'equilibrio delle forze artistiche; a un artista così grande e così felice nei suoi lavori i committenti potevan lasciare piena libertà di ideare e attuare l'opera com'egli riteneva meglio.

L'ingente lavoro fu eseguito dal principio alla fine con entusiasmo, benchè riassuma un quarto di secolo di lavoro. Ne fu data la commissione nel principio del 1425; dopo più di ventisette anni, nel 1452, era terminata persin la doratura, e il 6 di settembre si collocava per la sua bellezza, difaccia al Duomo [1]. Questo posto d'onore fu successivamente concesso a tutte e tre le porte, ma ben a ragione rimase alla più moderna e più bella di esse. Presentemente sulle porte non sono visibili che poche tracce della doratura, che esiste forse in gran parte, coperta da uno strato oscuro [2]; a tutta prima parrebbe che le tracce d'oro che cadono sotto lo sguardo fossero gli ultimi resti d'una doratura scomparsa, ma in tal caso questi si dovrebbero trovare nelle parti più profonde, nelle rughe dei capelli e delle pieghe, dove gli elementi distruttori penetrano più tardi, mentre s'incontrano di preferenza nelle parti più rilevate, come le fronti e le ginocchia, dalle quali un rivestimento deve anzi tutto scomparire. La doratura completa dava una volta alle porte il carattere della maggior magnificenza ed uno splendore che ecclissava tutto ciò che le circondava.

La più recente di esse, la porta « del Paradiso », è un'opera la cui importanza oltrepassa d'assai i confini del suo tempo. Da secoli gli artisti e gli amanti dell'arte l'hanno in Firenze continuamente sotto gli occhi e non possono sottrarsi all'impressione ch'essa esercita. Si deve dunque certamente ammettere che ne siano venuti incitamenti che condussero alla produzione ed esplicazione di feconde idee artistiche; la ricchezza che vi si può attingere è tanta che tutti gli artisti se ne avvantaggiarono. Per l'uno furono i motivi di composizione, per l'altro gli atteggiamenti, pel terzo la esecuzione dei bassorilievi o degli ornati che lo ispirarono fino a divenire parte integrale del suo tesoro di forme e di idee.

Benchè tali effetti si sottraggano in gran parte ad un sicuro esame, tentiamo tuttavia di ricercarne alcuni.

---

[1]) *Ricordi storici di Filippo di Cino Rinuccini,* pubblicati per cura di G. Aiazzi (Firenze 1840), pag. LXXVIII.
[2]) *Arte e storia,* diretta da Guido Carocci, anno III (1884) e IV (1885).

Si può domandarsi se i Della Robbia, se non fossero queste porte, sarebbero da sè stessi giunti all'idea di incorniciare le loro opere con corone di foglie e di frutta. Il motivo, una volta usato, era sembrato così geniale ai fiorentini che ne furono ornate anche le altre porte del Battistero. All'ammirazione delle opere seguì nel pubblico il desiderio di possedere qualche cosa di simile, ed i Della Robbia trovarono il modo di moltiplicare



Fig. 11. – Salomone accoglie la regina di Saba, ultimo bassorilievo della porta.

quelle decorazioni, non veramente in una esecuzione così fine, ma con l'aggiunta però della leggiadria dei colori. Prima di giungere a ciò occorse lungo tempo e un incitamento più volte rinnovato. Nessuna delle ghirlande dei Della Robbia risale, per quanto si sa, al tempo dell'esposizione della prima porta del Ghiberti, cioè all'anno 1424; verso il 1450, quando si lavorava alla cornice della porta « del Paradiso », esse erano ancor rare e soltanto dopo il 1460, dopo che tutte e tre le porte del Battistero avevan ricevute le cornici, esse vennero in dominio del pubblico; da allora, per più decenni, i Della Robbia

usarono largamente di questo motivo. Il merito dei Della Robbia non consiste tanto nell' invenzione, quanto nel perfezionamento tecnico e nella diffusione data alle loro ghirlande; senza di questo festoso motivo d' ornamentazione l' arte avrebbe avuto un elemento di seduzione di meno.

Una caratteristica importante di questa porta del Ghiberti è la ricchezza del linguaggio dei bassorilievi pieni di figure, di paesaggi e di edifici, coi trapassi, artisticamente assai fecondi, dalle forme piene a quelle appena accennate. Chi volle attingervi, dovette possedere, oltre la maestria tecnica un largo ed aperto sentimento per la riproduzione della natura e dall' architettura: ma tale ampiezza del campo d' attività non suole essere comune presso i plastici. Fra gli scultori del tempo che seguì a Ghiberti, specialmente uno, fornito di carattere sensibilissimo e d' una sentimentalità piena di grazia, un ragazzo che aveva soli dieci anni quando fu inaugurata la porta, Benedetto da Maiano, si appropriò con molto ingegno questa versatilità, così che fu poi capace di condurre a termine per la chiesa di Santa Croce il più bel pulpito d' Italia.



Fig. 12. – La Scuola d'Atene di Raffaello; ai lati e in basso tre statuette della porta del Paradiso del Ghiberti.

Affatto diversamente si palesò l' originale e forte carattere di Michelangelo. Nel suo concetto egli collocò la porta del Ghiberti molto in alto, come dimostra il giudizio

da lui pronunciato su di essa, ma egli era tanto compreso dei problemi della rappresentazione del corpo umano e nello stesso tempo dominato da tal forza d'ingegno, che non gli era possibile di gareggiare, nella ricchezza delle forme, col suo predecessore. Quand'egli si muove nello stesso campo di questo, come nella Cappella Sistina, le impressioni ch'egli aveva acquistate a Firenze sottostanno a profondi cambiamenti:



Fig. 13. - Giuseppe in Egitto, sesto bassorilievo della porta.

il Paradiso scompare e soltanto l'espressiva mossa d'Adamo e l'animazione intorno al Padre Eterno sospeso nell'aria, rimangono a testimoniare che anch'egli a modo suo aveva appreso qualche cosa dall'antico artista, da lui tanto ammirato.

Anche Raffaello studiò profondamente la porta. Il medesimo tipo di composizione regna nel ricevimento della Regina di Saba e nella Scuola d'Atene[1]): nel centro stanno le due figure principali circondate dal popolo, alzate sopra una scalinata

[1]) WICKHOFF, *Die Bibliothek Julius II*, nel *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, Vol. XIV, 1893, pag. 52.

dinanzi ad un duomo a vôlta e a cupola (Fig. 11 e 12). Il Ghiberti era già riuscito a formulare l'insieme, e dopo due generazioni Raffaello potè perfezionarlo. Le figure giacenti della parte inferiore della cornice si cambiarono nel Diogene giacente sulla scala e qualche statuetta della cornice a destra, nella figura di Platone; infine il contorno formato da due energiche statuette, gli diede l'idea delle due statue ch'egli pose a destra e a sinistra dell'entrata, nel suo affresco. La Scuola d'Atene e la Disputa rivelano la provenienza fiorentina dell'idea che li informa. In tutti e due i casi Raffaello potè approfittare di quanto i suoi antecessori avevano ideato. Così avvenne pure nell'abbozzo di uno dei più begli arazzi destinati alla Cappella Sistina. Come nel bassorilievo della porta con la storia di Giuseppe, nella predica di S. Paolo la scena è di



Fig. 14. - S. Paolo predica agli Ateniesi, Cartone di Raffaello nel Museo di South Kensington a Londra.

sposta in modo (Fig. 13 e 14) che la persona principale sorge da un lato con uno sfondo di costruzioni architettoniche, di faccia ad un edificio rotondo maestoso e la figura principale s'è ora elevata a una grandezza imponente trovando per contrapposto simmetrico una statua.

Si tratta qui soltanto, si noti bene, tanto per Raffaello che per i sunnominati artisti del Rinascimento, di prime impressioni, che nello spirito di ciascun artista, secondo la loro indole e le aumentate risorse dell'epoca loro, si sviluppavano poi indipendentemente. Tali impressioni non riescono nocive alla originalità, ma piuttosto d'incentivo ai giovani ad allargare la loro sfera d'azione spingendoli energicamente su vie feconde. Il buon seme del passato germoglia nell'avvenire.

A mo' di conclusione, è bene ricordare come il Ghiberti stesso giudicasse il suo capolavoro e ciò ch' egli scrisse intorno alle idee principali che gli furon di guida.

« Fummi allogata l'altra porta, cioè la terza porta di Sancto Giovanni, la quale mi fu data licentia, io la conducessi in quel modo, ch' io credessi tornasse più perfettamente e più ornata et più riccha. Cominciai detto lavorio in quadri, i quali erano di grandeza d'uno braccio e terzo, le quali istorie, molto copiose di figure, erano istorie del testamento vecchio, nelle quali mi ingegnai con ogni misura osservare in esse cercare imitare la natura, quanto a me fosse possibile, et con tutti i lineamenti, che in essa potessi produrre, e con egregii componimenti e dovitiosi con moltissime figure. Missi in alcuna istoria circa di figure cento, in quali istorie meno et in qual più. Condussi detta opera con grandissima diligentia et con grandissimo amore. Furono istorie dieci, tutti i casamenti colla ragione, che l'occhio gli misura, e veri in modo tale: stando remoti da essi, appariscono rilevati. Anno pochissimo rilievo, et in su e piani si veggono le figure, che sono propinque, apparire maggiori e le remote minori, come ci dimostra il vero. Et ho seguito tutta questa opera con dette misure.» Alla descrizione della porta segue l'affermazione: « È la più singulare opera, ch' io abbia prodotta, et con ogni arte e misura et ingegno è stata finita[1]), » — un giudizio che si può approvare senza restrizioni.

[1]) Vedi: CICOGNARA, *Storia della scultura,* Vol. IV, 1823, pag. 222-224; VASARI, *Le vite* (Firenze, Le Monnier, 1846), Vol. I, pagg. XXXIV-XXXVI; *Sammlung ausgewählter Biographien Vasari's-herausgegeben von Frey,* Heft III, 1886, pagg. 51-54.

APPENDICE

1. Il prospetto del Duomo e il Tempio di Gerusalemme

Il magnifico edificio dell' ultimo bassorilievo è interessante per due ragioni: perchè rappresenta il tempio di Gerusalemme e perchè riproduce con giusti cambiamenti le forme del Duomo fiorentino (fig. 5 e 6).

Corrisponde al tempio di Salomone, come già fu detto [1]), per l'aggiunta del piano superiore sopra le due navate laterali e per la larghezza calcolata in 20 braccia. Si può domandare se fu presa in considerazione anche la sua lunghezza. Secondo la Bibbia questa sarebbe di 10 braccia pel *vestibulum,* di 40 pel *sanctum,* di 20 pel *sanctuarium* [2]). A tutta prima queste misure non sembrano corrispondere, poichè la loro somma importerebbe 70 braccia, cioè tre volte e mezza la larghezza del tempio, una lunghezza totale che evidentemente il tempio rappresentato non raggiunge. Considerando però i caratteri speciali del Duomo, si può trovare la concordanza anche con le misure bibliche. Il *vestibulum* evidentemente dopo 10 braccia è separato da un basso cancello. Il *sanctum,* con le sue 40 braccia corrisponde al braccio trasversale, se si calcola la sua lunghezza, come spesso si usa, nel senso della larghezza dell' edificio [3]). Pel *sanctuarium,* il sacello, di cui non è data la parete di separazione, come non è dato pure tutto l'accessorio dell' interno del tempio, le 20 braccia prescritte risultano, se si mette insieme il posto

---

[1]) A pag. 11.

[2]) Le misure del tempio si trovano raccolte nel Calmet, *Dictionarium historicum, etc. Sacrae Scripturae,* articolo « Templum. »

[3]) Secondo il Cavallucci, *Santa Maria del Fiore,* 1881, pag. 156, il braccio trasversale del Duomo di Firenze misura 159 braccia fiorentine o 134,3 se si tolgono le cappelle, che anche il Ghiberti omise, su una larghezza del Duomo di 69,7 braccia. Fatta la proporzione con le misure bibliche – larghezza del tempio 20 braccia – il braccio trasversale, omesse le cappelle, misurerebbe 38,5 braccia, quasi appunto le 40 braccia della Bibbia.

dell' altar maggiore e la cappella del coro del Duomo. Queste ragioni speciali facilitavano inoltre l'opera dell' artista: egli poteva rinunciare a rappresentare il Duomo in tutta la sua lunghezza con quattro quadrati della navata centrale, ciò che gli avrebbe reso ancora più difficile il problema prospettico, e accontentarsi d'accogliere nella sua rappresentazione solo quella metà della navata centrale che si poteva abbracciar bene con lo sguardo. Anche così il problema era difficile. La sua soluzione, quale la vediamo, è senza precedenti e perciò molto importante.

Il Duomo in realtà non si può mai abbracciare così con lo sguardo, come qui è rappresentato; si dovrebbe, per farlo, allontanarsi più di quello che sia possibile. Questo è notoriamente il caso per ogni veduta d'interno non molto ristretta, in tutte le moderne prospettive d'una stanza o d'una chiesa. Se nel Duomo ci ritiriamo quanto è possibile, fino alla porta principale, non abbiamo mai un quadro, raccorciato con tanta misura come il Ghiberti l'ha reso, perchè siamo ancor sempre troppo vicini alla superficie del quadro, la quale è tagliata nel mezzo dalla navata lunga. La sua prospettiva corrisponde ad un punto esterno. Da dov'è presa risulta precisamente ricercando il punto di vista e la distanza e quest'ultima la si trova tirando le diagonali dei quadrati della navata centrale all'altezza della cornice e allungandole fino alla linea orizzontale dov'esse si tagliano. Perciò il punto di vista è posto a un terzo dell'altezza della navata centrale e a circa tre volte e mezzo la larghezza della navata centrale distante dalla superficie del quadro o, in altre parole, pressochè a due terzi della larghezza del Duomo distante dalla sua facciata: quindi a un di presso nella finestra sopra la porta del Battistero [1]).

Il Ghiberti può essere arrivato a ottenere la prospettiva dell'interno del Duomo, corrispondente a questo punto di vista, per due diverse vie, o con l'osservazione materiale o con la costruzione ideale. Non possiamo affermare s'egli già sapesse condurre a termine una tale costruzione. D'altra parte egli s'era fatto della più profonda e precisa osservazione della natura un dovere. Dalla porta del Battistero egli poteva col colpo d'occhio attraverso la porta principale del Duomo nello spazio della cupola e nel coro

[1]) Diamo qui alcune misure: la larghezza della navata centrale fra i pilastri è di metri 16 ½, la larghezza della sua luce è di metri 18 ½, la distanza da colonna a colonna nel senso della lunghezza del Duomo è di metri 17, lo spessore dei pilastri importa metri 2 ⅔, la larghezza del Duomo all'esterno (secondo il Cavallucci) è di metri 40 ⅔, la distanza dal Battistero alla facciata del Duomo è di quasi metri 30. La finestra del Battistero è posta circa a 10–11 metri sul livello della piazza del Duomo, cioè 9–10 metri sul livello del suolo del Duomo. Nel Duomo l'altezza dell'arco della navata centrale si può calcolare di circa metri 37, poichè l'altezza fino all'estremo punto della vôlta importa (secondo il Cavallucci) metri 41 ½.

ritrarre le linee fondamentali; le colonne poi e gli archi della navata centrale, ch' egli di là non poteva vedere, gli si mostravano precisamente quanto gli abbisognava, se egli le osservava da un altro punto, egualmente distante da esse ed anche egualmente elevato, come il suo ideale punto di vista sopra la porta del Battistero. Un tal punto egli lo potè trovare nella parte opposta, nel braccio del coro del Duomo sopra l' entrata della cappella centrale, ad un terzo dell' altezza, sotto la finestra superiore del coro. Colà fra il 1428 e il 1434 erano innalzate delle impalcature per collocare i vetri dipinti [1]). Egli può anche aver fatto la necessaria osservazione dal vero in un' altra maniera, cioè su un modello del Duomo anzichè sul Duomo stesso, s' egli costrusse in modo il modello del Duomo (che nel 1429 doveva compiere insieme al Brunelleschi [2]), che la nuova facciata, che v' era unita, fosse movibile. Attribuendo l' artista grande valore alla osservazione della realtà, assai verosimilmente egli prese in una delle suddette maniere le misure prospettiche o sul Duomo o sul suo modello e così gli venne fatto d' ottenere con meravigliosa precisione il prospetto interno del Duomo, quale egli se lo augurava.

Nel suo prospetto interno del Duomo così ottenuto egli introdusse due miglioramenti: maggior luce nella cupola e l' applicazione delle forme del Rinascimento. Il commentatore di Dante, Giovanni di Gherardo da Prato, aveva, nel 1420-26, difeso il progetto di triplicare le finestre del tamburo per illuminare meglio la cupola [3]), e in ciò il Ghiberti gli dava ragione. A questo proposito è bene ricordare che, quando nel secolo seguente si ripresentò lo stesso problema della costruzione d' una grande cupola, per la chiesa di San Pietro, vi si aprì un numero doppio di finestre, e si tenne dunque una via di mezzo; ma questa volta si potè impiantare così la fabbrica da bel principio. Allo stesso scopo d' ottenere una migliore illuminazione il Ghiberti omettendo la corona di cappelle, allargò le finestre del coro, ottenendo così da tre parti la maggior luce. Le finestre del coro e quelle del tamburo certamente non si potevano più cambiare, e fino a che la fabbrica rimase incompiuta, sarebbe stato pericoloso intraprendere una lunga e costosa ricostruzione della navata, necessaria quando si fosser voluto introdurre le forme del Rinascimento, come nella cupola. Una simile proposta tuttavia negli anni 1429-34 fu

---

[1]) Vedi Cavallucci, *Santa Maria del Fiore,* 1881, parte II, pag. 148.

[2]) Guasti, *La Cupola di Santa Maria del Fiore,* 1857, pag. 33, Documento 61; vedi Cornelio di Fabriczy, *Filippo Brunelleschi,* 1892, pag. 95, 548.

[3]) Guasti, *Belle arti,* opuscoli, 1874, pag. 116; vedi Cornelio di Fabriczy, *Filippo Brunelleschi,* 1892, pag. 148.

almeno presa in considerazione[1]), e simili rimodernamenti furono intrapresi, vivente ancora il Ghiberti, per altre chiese col medesimo pericolo di rimanere a mezzo dei lavori. Nel rinnovamento della chiesa dell'Annunziata, incominciata nel 1444, a gran stento si potè compiere, insieme alla navata, anche la cupola. In San Francesco a Rimini, dove (pure prima del 1450) si cominciava con poca prudenza un rimodernamento magnifico e costoso, avvenne il triste caso, potuto scongiurare a Firenze, che le forze disponibili bastarono appena per lavori parziali, tanto che la parte principale, la grandiosa cupola, non fu costrutta. Pel Duomo fiorentino s'abbandonò il progetto di rifare la sua metà preesistente. I desiderii del Ghiberti, sia per la navata, che per la cupola e pel coro, rimasero nel regno dell'ideale; egli stesso deve averli ritenuti, per le circostanze suddette, ineseguibili, ma colse l'occasione di porre sotto agli occhi, almeno in piccole proporzioni, l'ideato rimodernamento della fabbrica.

Il prospetto del Duomo, visto dal Battistero, che il Ghiberti aveva modellato, ci richiama alla memoria un altro quadro: il prospetto del Battistero visto dal Duomo, fatto dal Brunelleschi, lavoro che, com'è noto, suscitò grande ammirazione. I due artisti s'incontrarono dunque di bel nuovo sul medesimo terreno. Essi avevano già concorso insieme nella giovinezza, quando si trattava di eseguire la seconda porta del Battistero, presentando i due bassorilievi, che pervennero fino a noi, rappresentanti il Sacrificio d'Abramo, e trent'anni più tardi furono di nuovo rivali, quando si trattò della esecuzione dell'arca di San Zanobi[2]). Nell'età media della loro vita furono a lungo concorrenti e colleghi nella costruzione della cupola e forse tentarono di superarsi a vicenda nei loro lavori prospettici, riguardanti la piazza del Duomo, il centro delle aspirazioni di tutti i fiorentini in fatto di edilizia. Una tal gara riuscì favorevole all'arte. Ambedue gli artisti con sguardo acuto e acuto ingegno hanno rappresentato reciprocamente l'oggetto della loro massima attività. Disgraziatamente il prospetto eseguito dal Brunelleschi non è giunto fino a noi, altrimenti potrebbe anche nei particolari esser posto a paragone dell'opera del Ghiberti. A questo proposito s'offre l'osservazione sulla importanza della tradizione letteraria per la fama e la stima d'un artista; il prospetto eseguito dal Brunelleschi fu spesso e certo

---

[1]) Il modello del Duomo ricordato a pag. 27, del quale furono incaricati il Ghiberti e il Brunelleschi nel 1429, tendeva anche alla costruzione di cappelle laterali lungo la navata principale. Il Brunelleschi lo riprese nel 1434. Vedi Guasti, *La Cupola di Santa Maria del Fiore,* pag. 90.

[2]) *Raccolta delle Vite scelte del Vasari,* edite da Frey, Vol. IV (*La Vita di Filippo Brunelleschi*), pag. 185 e seg.; Cornelio di Fabriczy, *Filippo Brunelleschi,* pag. 17.

con ragione apprezzato, sulla lode attribuitagli dal Vasari, e prima ancora dal suo biografo più antico che aveva ancora conosciuto l'artista stesso. Quello del Ghiberti invece restava dimenticato, perchè il Vasari e gli altri antichi scrittori non l'avevano apprezzato secondo i suoi meriti. Già dopo un secolo non si riconobbe più in esso il Duomo, perchè le forme del Rinascimento e i finestroni superiori ne cambiavano l'aspetto e sulla essenza della rappresentazione prevalse l'impressione prodotta da tali cambiamenti.

È certamente degno di nota il fatto che si sia preso a modello un edificio moderno per rappresentarne uno del Vecchio Testamento. Tuttavia il vecchio artista, che così pensò di fare, non abbisogna di scusa; il problema dell'aspetto del tempio di Gerusalemme spesso non potè essere evitato dagli artisti e fu risolto nelle più varie maniere, tutte arbitrarie o, per adoperare una parola meno aspra, simboliche. Il Ghiberti prese a base la descrizione biblica e adottò le forme di costruzione locali, le sole che pel suo tempo poteva conoscere. Nei tempi successivi fu possibile un progresso dopo la conoscenza dei monumenti orientali. Vi riuscì per metà il Ghirlandaio nel suo affresco recentemente ritrovato che rappresenta la *Pietà,* figurando il tempio con una chiesa di stile bizantino e indicando con ciò in qualche modo la località orientale[1]). Del Perugino e di Raffaello restano pure, come del Ghiberti, ricostruzioni del tempio, nella Cappella Sistina e nello *Sposalizio.* Essi ed i loro committenti tentarono, su notizie o prospetti dei visitatori della Terra Santa, di farsi un'idea del tempio Salomonico. Essi partirono dal preconcetto che il magnifico edificio là sorgente, il Duomo della Rupe insieme al più piccolo, delle Catene (Fig. 15), fosse semplicemente una ricostruzione del tempio antico. Quindi papa Sisto IV fece dipingere dal Perugino nella sua Cappella, nell'affresco della consegna delle chiavi a S. Pietro, il tempio in forma d'un Duomo ottagonale a cupola e con quattro atrii (Fig. 16), omettendo soltanto il portico circolare che non credeva dovesse risalire ai tempi antichi. Questa forma del tempio, esposta in luogo celebre, divenne il punto di partenza di altre rappresentazioni consimili, nelle quali s'introdussero vieppiù nuovi miglioramenti. Il Perugino stesso dipinse un'altra volta il tempio nel suo quadro dello *Sposalizio,* che trovò posto nel luogo più opportuno, presso la reliquia dell'anello nuziale della Madonna nel Duomo di Perugia, e verosimilmente ivi diede già alla cupola l'intera altezza, che ha nel Duomo della Rupe, cioè una volta e mezza il suo diame-

[1]) Vedi le figure 24 e 25 nell'ultima parte di questo libro.

tro[1]). Tale altezza fu conservata pure da Pinturicchio e da Raffaello. Il primo, che nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Spello rappresentò Gesù fanciullo in mezzo ai dottori sulla piazza del tempio, chiudeva gli atrii ai lati, perchè essi si trovano così

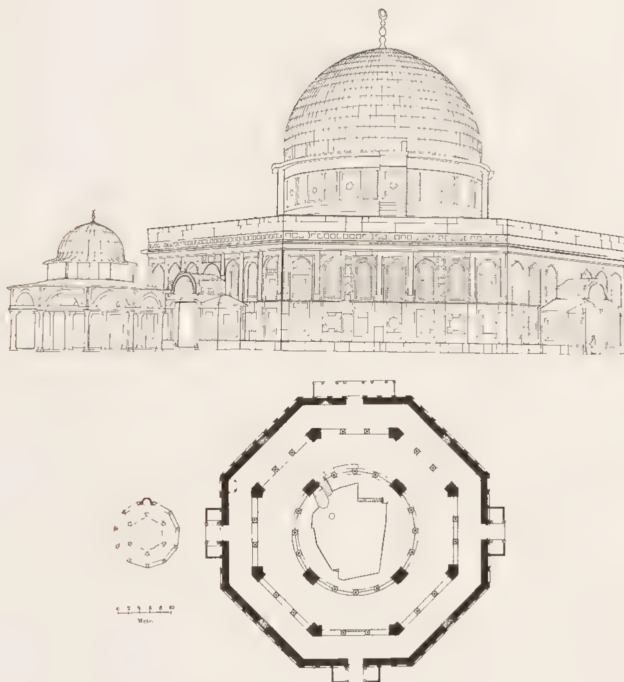


Fig. 15. - Duomo della Rupe e Duomo della Catena a Gerusalemme (Veduta e pianta).

nel Duomo della Rupe. Raffaello, nello *Sposalizio* (Fig. 17), sostituì agli atrii un portico circolare con 16 colonne come nel Duomo della Rupe, omettendo solo i pilastri frapposti meno antichi, e lasciandolo aperto com'è nel Duomo della Catena. In tutti questi casi la grandezza del tempio, come si può arguire dalle figure vicine, è ottenuta in modo che la sua larghezza corrisponda, come pel Ghiberti, alle 20 braccia bibliche[2]),

[1]) Il quadro, che fu portato a Caen, pare danneggiato e aver perduto così insieme all'orlo superiore anche la cupola; tuttavia dalla parte che di questa rimane si può ancora arguirne e misurarne l'altezza.

[2]) L'altezza d'una persona si deve calcolare di 3 braccia.

per le quali oramai si poteva trovare una riconferma nel diametro del Duomo della Catena. Al tempo di Raffaello si ritornò pure in qualche occasione alla precedente soluzione, che già il Ghiberti aveva data al problema della forma del tempio. Un affresco dello *Sposalizio,* dell'anno 1509, nella cattedrale di Corneto Tarquinia di Antonio da Viterbo, mostra nello sfondo il Duomo di Firenze [1]). Nella famiglia del committente, l'arcidiacono Antinoro de' Vitelleschi, si aveva certamente notizia che le proporzioni del tempio di Salomone si avevano nel Duomo fiorentino. Si può anzi rintracciare la via per la quale si era avuta tale informazione: un parente, Giovanni de' Vitelleschi, fu arcivescovo di Firenze (1435-37), prima di divenir cardinale, e un secondo, Bartolomeo, fu canonico del Duomo fiorentino (1434-38), prima che vescovo di Corneto [2]), ambedue appunto nel tempo, in cui l'ideale tempio salomonico del Ghiberti veniva eseguito [3]). Per i detti quadri, lo *Sposalizio di Maria, Cristo fra i dottori, la Consegna delle chiavi* e *la Pietà,* il tempio di Gerusalemme forma in tal modo come pel *Ricevimento della regina di Saba,* il naturale sfondo storico. Si ha così sott' occhio tutta una serie di tentativi di ricostru-



Fig. 16. - Tempio nella Consegna delle chiavi a S. Pietro affresco di Pietro Perugino nella Cappella Sistina.



Fig. 17. - Tempio nello Sposalizio di Raffaello nella Pinacoteca di Brera.

[1]) STEINMANN, *Antonio da Viterbo,* 1901, pag. 45, e *Die Sixtinische Kapelle,* vol. I, 1901, pag. 109, con riproduzione dell'affresco.

[2]) CERRACCHINI, *Cronologia sacra de' vescovi e arcivescovi di Firenze,* 1716, pag. 135-141; SALVINI, *Catalogo cronologico de' canonici della chiesa Metropolitana Fiorentina,* 1782, pag. 39.

[3]) Lo stato dei lavori nell'anno 1437 è dato con precisione per ogni singolo particolare del bassorilievo del tempio salomonico. Vedi pag. 37.

zione, fatti in un tempo così importante per l'arte, intorno a uno dei più celebri edifici che la storia ricordi. Ogni impulso in tal tempo poteva avere conseguenze importanti. Anche il Bramante fu spinto a volgere lo sguardo ad oriente. Per la somiglianza col tempio dello *Sposalizio* di Raffaello si deve conchiudere che anche il suo famoso Tempietto di San Pietro in Montorio a Roma (Fig. 18), circondato da un portico con 16 colonne, rappresenta in piccolo il tempio di Gerusalemme. Esso è in-

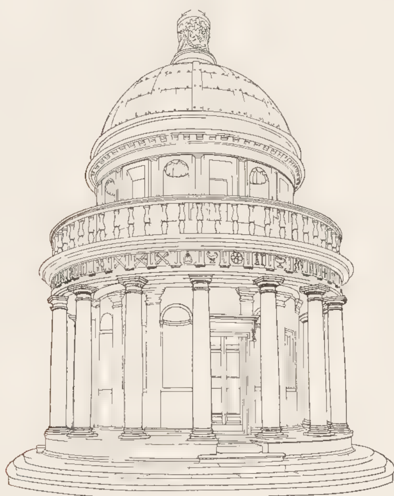


Fig. 18. - Tempietto del Bramante presso S. Pietro in Montorio a Roma.

nalzato nel luogo dove fu crocifisso San Pietro, come il Duomo della Rupe sulla miracolosa roccia, perciò in questo caso le gravi parole della consegna delle chiavi, scritte nella cupola di San Pietro intorno al sepolcro dell'apostolo: « Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam et tibi dabo claves regni caelorum », guidarono alla scelta del modello. Negli accennati casi si tratta sempre di imitazioni libere, nelle quali però, come pure in quella del Sepolcro di Cristo in San Pancrazio a Firenze, in uno con la massima libertà domina l'espresso intento di fare una imitazione.

I successivi tentativi a prò di una riproduzione del tempio di Gerusalemme, non raggiunsero il loro scopo speciale, perchè non era raggiungibile. Essi ebbero però in una più vasta cerchia grande importanza, poichè diedero occasione a grandi artisti, di sviluppare il loro ingegno a prò dell'arte.

2. Documenti intorno all'esecuzione della porta

Gli atti relativi alle due porte del Ghiberti furono scritti in un libro chiamato: *Libro della seconda e terza porta di bronzo della chiesa di San Giovanni di Firenze.* Non si saprebbe dire se questo libro sia stato di vantaggio o di svantaggio alla storia dell'arte. Il vantaggio può stare in ciò che un estratto di esso, pervenuto fino a noi, forma la base sostanziale di quanto sappiamo sul lavoro delle porte. Esso fu già stampato nel 1773, unito alla magnifica opera di Gregori e Patch sulle porte del Paradiso, tuttavia rimase poco noto e quasi nascosto, finchè nel 1890 fu da Eugenio Müntz ripubblicato in *Les archives des arts* (première série, Paris 1890) e divenne così accessibile a tutti. Dannosa fu però la composizione di tal libro speciale, perchè gli atti relativi furono spostati dai luoghi ai quali altrimenti dovrebbero appartenere, cioè dai protocolli consigliari dei committenti e dalle carte dei loro notai. Committenti erano i consoli dell' « Arte dei Mercatanti di Calimala. » I loro atti consigliari, dal gennaio 1425 al maggio 1426, dal gennaio all' aprile 1444 e dal gennaio 1448 all' aprile 1449, sono giunti fino a noi. I notai, che fecero i protocolli per l' « Arte » e conchiusero i contratti, furono Ser Francesco di Ser Francesco Guardi e suo figlio Ser Battista Guardi. Possediamo pure i loro atti. Tutte due queste fonti ci sarebbero assai utili, se tutto ciò che riguarda le porte non fosse stato escluso per riservarlo per il sopradetto libro speciale. Questo importante volume, fatto per contenere tutti gli atti riguardanti le porte del Ghiberti, pare che più non esista o almeno finora non si ebbe la fortuna di ritrovarlo. È da sperare ch' esso possa ancora nell' avvenire comparire alla luce inaspettatamente, ciò che, considerando la inesauribile ricchezza degli archivi e delle biblioteche di Firenze, non è da escludersi, e la cosa sarebbe del maggior interesse. Per ora possono servire a colmare la lacuna i dati che qui ho raccolti. Si trovano nell'Archivio di Stato e consistono specialmente in notizie sparse per eccezione negli atti dei consoli dell'Arte dei Mercatanti, e in estratti che già nel secolo XVII il senatore Carlo Strozzi (1587-1670) fece dagli atti. Lo Strozzi si è acquistato un gran merito nella conservazione di antiche fonti per la storia dell'arte della sua Firenze, coll' apprestarne spogli ricchissimi; egli raccolse i suoi dati riguardanti gli affari dell'Arte dei Mercatanti in tre volumi, conservati nell'Archivio di Stato e intitolati: *Spoglio primo* (*secondo, terzo*) *delle scritture dell'Arte di Calimala, altrimenti detta dei Mercatanti.* Questi libri saranno citati semplicemente col

titolo abbreviato: Carlo Strozzi, *Arte dei Mercatanti di Calimala*[1]). Vi si trova pure, fra l'altro, il ricordato estratto del *Libro della seconda e terza porta*. Carlo Strozzi non deve averlo fatto egli stesso, come gli altri numerosi estratti, ma deve averlo così trovato senza il libro originale, poichè è presumibile che in tal caso egli, pel suo vivo interessamento e la sua instancabile diligenza, ci avrebbe dato assai di più di quanto nel presente estratto si trova. La copia fatta di suo pugno è egualmente di speciale valore, perchè in essa è pure uno schizzo della divisione in quadri della porta del Paradiso secondo il progetto di Leonardo Bruni. Cominceremo dalla riproduzione esatta di questo progetto, che fu quasi sempre riprodotto inesattamente[2]).

Circa il 1425

La lettera di Lionardo Bruni suona:

« *Copia di lettera rinchiusa drento a detto libro*[3]).

A tergo: Spettabili huomini Niccolo da Uzzano e compagni deputati etc.

Intus vero:

Spectabiles etc. Io considero, che le 20 historie della nuova porta, le quali avete deliberate che siano del vecchio testamento, vogliono avere due cose principalmente, l'una che siano illustri, l'altra che siano significanti. Illustri chiamo quelle, che possino ben pascere l'occhio con varietà di disegno. Significanti chiamo quelle, che abbino importanza degna di memoria. Presupponendo queste due cose ho elette secondo il giudicio mio 20 historie, le quali vi mando notate in una carta. Bisognerà, che colui, che l'ha a disegnare, sia bene instrutto di ciascuna historia, si che possa ben' mettere e le persone e gl'atti occorrenti, e che habbia del gentile, si che le sappia ben' ornare. Oltra all'historie 20 ho notato otto profeti, come vedrete nella carta. Non dubito punto, che quest'opera, come io ve l'ho disegnata, riuscirà excellentissima. Ma

---

1) Alla fine dell'ultimo volume a pag. 153 sono raccolti in un indice anche i seguenti passi di libri segnati con lettere dell'alfabeto, i quali riguardano le due porte del Ghiberti e che verosimilmente dovevano ancora inserirsi all'estratto: *C.* 270 (a. 1403), *D.* 178, 183, *E.* 173, 174, 212, *F.* 150, 157, 182, *G.* 126, 131, 156, 158, 159, 166, 176 (di qui innanzi si tratta quasi sempre della porta del Paradiso) 337, 338, 365, 373, 167, 169, 182, 198, *I.* 91, 93, 94, 97, 98, 130, 139, 165-167, 171, 190, *K.* 177-179, 188, *L.* 263-265, 271, *M.* 286-288, *N.* 310-313, *O.* 164, *P.* 184-186, *Q.* 162-164. Sarebbe importante poterli ritrovare.

2) Esattamente nel libro di Eugenio Müntz, *Les Archives des Arts*, première série (Paris 1890), pag. 21 e seg., dove è pur riprodotto il testo della nostra Tavola II, senza però la divisione in quadri della porta, che mancava nella fonte di cui egli si servì.

3) Cioè il ricordato « Libro della seconda e terza porta. »

ben' vorrei essere presso a chi l' harà a disegnare per farli prendere ogni significato, che la storia importa. Raccomandomi a voi

vostro Lionardo d'Arezzo. »

(Archivio di Stato, Carlo Strozzi, Arte dei Mercatanti di Calimala, Vol. I, c. 82).

A questa lettera è aggiunto il prospetto con la numerazione delle 20 scene e degli 8 profeti da noi riprodotto nella Tavola II. Nel manoscritto nel tirare le linee in basso fu aggiunta per errore un'ottava serie di quadri vuoti. Ben s' intende che questa fu nella nostra tavola omessa.

1425

Il 23 marzo 1425 (secondo il calendario fiorentino 1424)[1]) l'Arte dei Mercatanti decretò di accogliere Leonardo Bruni fra i suoi membri perchè sarebbe tornato a loro onore d' avere nelle proprie file uomini distinti e degni di speciale lode. Impariamo a quest' occasione che allora egli era già segretario di Stato. Il decreto, segnato con la nota marginale *Pro domino Leonardo et ejus matricula* suona:

« Suprascripti consules[2]) omnes simul in suprascripto loco simul congregati volentes ad aliquod pertinens ad eorum officium concernens honorem dictae artis extrahi fecerunt et congregari infrascriptos mercatores artifices dictae artis videlicet

Johannem Simonis domini Tommasii de Altovitis
Bonaccursium Niccolai de Soldanis,
Jacobum Gherardi de Canigianis,
Franciscum domini Simonis de Tornabuonis,
Andream Bonsignoris de Spinellis,
Loysium Johannis de Peruzis,
Bencium Bernardi de Ardinghellis,
Jacobum Johannis de Villanis,
Bartolum Bartoli de Tedaldis,
Vierium Francisci del Bene,

---

[1]) A Firenze l'anno nuovo com' è noto cominciava soltanto nella festa della Annunciazione, 25 marzo.
[2]) Consoli dell'Arte dei Mercatanti pei mesi da gennaio ad aprile del 1425 erano:
Bertus Bonifacii de Peruzis,
Nerius Angeli de Vettoriis,
Lutozius Jacobi Lutozi Nasi et
Niccolaus Lucae Fei.

Bartholomeum Bartolomei de Spinis,
Riccardum Niccolai de Fagnis,
Franciscum Andreae de Quarata et
Niccolaum Filippi de Boncianis.

Qui consules et consiliarii sic cohadunati considerantes, quanti honoris potest evenire arti praedictae, viros nobiles et virtute praeditos et honore dignos adgregarentur cum mercatoribus et matriculatis dictae artis, misso facto et celebrato inter eos solepni et secreto scruptinio cum fabis nigris et albis, ut moris est, et obtento partito providerunt ordinaverunt et deliberaverunt: Quod dominus Leonardus Francisci Bruni Cancellarius Florentinus possit et debeat poni et describi in matricula dictae artis et matriculari inter alios matriculatos dictae artis et utatur lucretur et habeat beneficia et praeheminentias, quae et quas habent alii matriculati dictae artis, cum hoc, quod ipse solvat et solvere teneatur et debeat pro intratura ad artem et ejus matricularum camerario dictae artis pro ipsa arte recipienti illud, quod videbitur et placebit praesentibus consulibus dictae artis et majori parti ipsorum et per eos deliberatum fuisset.

(Nota marginale: *Declaratio solutionis.*) Item ibidem incontenenti praefati consules omnes simul providerunt et deliberaverunt, quod dictus dominus Leonardus solvat camerario artis pro sua intratura ad artem florenos duos auri, de quibus facta solutione possit et debeat poni et describi in matricula dictae artis per notarium dictae artis praestitis juramentis usitatis et requisitis. »

(Archivio di Stato. Archivio delle Arti, Mercatanti di Calimala, n. 18, c. 7).

Verosimilmente 1426

« Per il frontispizio della porta di S. Giovanni scrive Forasasso da Carrara per minore spesa volerlo pigliare di tre pezzi come sopra. »

Sopra questa notizia v'è uno schizzo architettonico della porta con un architrave di tre pezzi.

(Carlo Strozzi, Arte dei Mercatanti di Calimala, vol. I, carta 38vo).

1429

« L'opera di San Giovanni di Firenze a un diposito dalla detta ragione fl. MDCCC... Et detti denari si tolsono, quando si gitto el telaio della porta di San Giovanni per ottone e altre spese bisognarono torre a un tratto, montano l'anno fl. ciento sedici di oro fl. 1800. »

(Archivio di Stato, Catasto, anno 1429, n. 291, c. 6vo).

« Entrata dell'Opera:... 1800 fl. diposito, si tolsono per comperare ottone per lo getto del telaio della porta.

Incarichi:... per la terza porta che è cominciata... costa solo il maestro l'anno fl. 200. » (Ivi, c. 24).

1436

« *4 aprile.* Historie dieci e pezzi 24 di fregi delle porte di S. Giovanni gettati si comincino a nettare per Lorenzo di Bartoluccio e un suo figliuolo e Michelozzo di Bartolomeo. » (Dal Quaderno di ricordi segnato K, 1 marzo 1434 fino al 1440, del provveditore dell'arte de' Mercatanti, carta 87).

(Carlo Strozzi, Arte dei Mercatanti di Calimala, vol. I, carta 62; riprodotto senza la data precisa e con « rinettare » invece di « nettare », vol. II, carta 114).

1437

« *4 luglio.* Concordia con Lorenzo di Bartoluccio per le porte di S. Giovanni, al quale si paghi per lavoro fatto su dette porte egli il figliuolo e altri da dì primo gennaio 1437 a tutto giugno passato fl. 180, rogato Ser Francesco. Le storie erano all'hora in questo termine:

una storia di Caino e Abel finita afatto,
una storia di Moisè per la legge, manca poco d'essere fornita,
una storia di Giacob et Esau, finita,
una storia di Giusepe del grano per metà finita,
una storia di Salamone, erano fatti i casamenti e un pezzo da piè, le figure da lato ritto quasi per $^1/_4$,
due delle spiagie fattone solo il fogliame. »

(Dallo stesso Quaderno di ricordi segnato K, foglio 103).

(Carlo Strozzi, ivi, vol. I, c. 63vo).

Tra il 17 luglio e il 3 ottobre. « Porta di S. Giovanni terza si da a armare. » (Come sopra).

(Ivi, c. 64).

18 luglio (senza anno), più estesamente: « Tinaccio di Piero e Piero di Francesco se gli da a fare l'armatura del getto del telaio della terza porta di bronzo di S. Giovanni. » (Dalla Filza IV dell'arte de' Mercatanti di petizioni e altre scritture dal 1434 al 1461, pag. 255).

(Ivi, c. 123).

1440/41

Tra il 7 dicembre e il 4 gennaio. « Porte di S. Giovanni si fabbricano. » (Dalle Deliberazioni 1439 e 1440, pag. 47).

(Ivi, c. 200).

1445

Gennaio (secondo lo stile fiorentino ancora *1444*). « Fiorini 2000 di monte dell'opera di S. Giovanni si vendino per pagare l'ottone, che si fa venire di Bruggia. » (Dal Quaderno di ricordi segnato M, genn. 1444-49, del provveditore dell'Arte de' Mercatanti, c. 136).

Dal giugno fino all' ottobre. « Ottone ll. 14623, si fa venire da Bruggia, costò posto in Firenze fl. 1135. » (Come sopra).

(Carlo Strozzi, ivi, vol. I, c. 48)

1447

7 agosto. « Lorenzo di Bartoluccio maestro delle porte di S. Giovanni è dichiarato havere finito le dieci storie e se gli paga il resto de fl. 1200 prezzo convenuto con lui della fattura di esse. » (Dallo stesso Quaderno di ricordi segnato M, c. 148).

« Candellieri due di rame coperti d'argento si fanno a S. Giovanni per Maso di Lorenzo di Bartoluccio. » (c. 151).

« Fregi della terza porta di S. Giovanni si rigettono per Lorenzo di Bartoluccio. » (c. 151).

« Più pregi fatti con Lorenzo di Bartoluccio e Vettorio suo figliuolo per i fregi, teste 24 che hanno a stare ne compassi, cornici, stipiti, cardinale, soglia etc. della terza porta di S. Giovanni. » (c. 152).

(Carlo Strozzi, ivi, vol. I, pag. 49vo, ripetuto quasi alla lettera nel vol. II, c. 113vo, 114).

1448

6 aprile. « Suprascripti consules [1]) omnes simul congregati, ut supra, servatis servandis providerunt et deliberaverunt: Quod retentis et detractis primo de pecunia

---

[1]) Erano consoli dal gennaio all'aprile:
Dominicus Niccolai de Martellis,
Franciscus Neronis Nigii,
Pierus Cosimi de Medicis et
Johannes Mattei de Cerretanis.
Nella prima metà di gennaio ed anche dell'aprile la presidenza fu tenuta da Piero dei Medici.

operae S. Johannis pecuniis depositis pro expensis ordinariis possit solvi de residuo .... (sic, il nome non è riferito) laboranti cum Laurentio Bartoluccii in laborerio tertiae januae S. Johannis cum consensu tamen dicti Laurentii usque in florenos triginta auri. » (Archivio delle Arti, Mercatanti di Calimala, n. 20, c. 12).

22 aprile. « Item modo et forma praedictis deliberaverunt et stantiaverunt: Quod depositarius S. Johannis solvat et solvere possit et debeat Laurentio Bartoluccii magistro januae S. Johannis florenos quindecim auri pro eo dandos Bernardo Bartolomei [1]) laboranti cum dicto Laurentio in laborerio dictae januae pro parte ejus quod debetur dicto Laurentio pro dicto laborerio. » (Ivi, c. 14vo).

18 maggio. « Suprascripti consules [2]) omnes simul in loco eorum solitae residentiae congregati pro eorum officium exercendo servatis servandis providerunt deliberaverunt et stantiaverunt: Quod depositarius operae S. Johannis Baptistae de quantacunque pecunia dictae operae ad ejus manus perventae et perveniendae det et solvat et dare et solvere teneatur et debeat solvere et dare Laurentio Bartoli magistro hostiorum januae S. Johannis praedicti florenos quindecim auri eidem debitos pro suo magisterio dictorum hostiorum. » (Ivi, c. 16vo).

12 luglio. « Item simili modo et forma deliberaverunt et stantiaverunt: Quod depositarius operae S. Johannis de Florentia solvat et dare et solvere teneatur et debeat Matteo Francisci [3]) scarpellatori residuum ejus, quod restat habere usque in praesens pro suo labore (qui segue una parola illeggibile) in laborerio telarii tertiae januae S. Johannis, usque in quantitatem librarum octuaginta et non ultra, si plus restaret habere; et si plus restat habere, sint librae LXXX pro parte. » (Ivi, c. 27vo).

24 luglio. « Consules praefati absente tamen dicto Doffo eorum collega deliberaverunt et stantiaverunt: Quod depositarius praedictus det et solvat Simoni Johannis de Fesolis scarpellatori in laborerio telarii supradicti pro parte ejus, quod restaret

---

[1]) Egli è Bernardo Cennini.

[2]) Erano consoli da maggio ad agosto:
Jacobus Guidetti de Guidettis,
Doffus Johannis de Arnolfis,
Robertus Dominici Leonardi Boninsegna et
Tedaldus Bartoli de Tedaldis.

[3]) Egli si chiamava Matteo di Francesco d'Andrea da Settignano e lavorava già nel 1440 nella porta (MÜNTZ, *Les archives des arts*, pag. 19).

habere pro suo labore scarpellandi dictum telarium libras triginta florenorum parvorum, Dominico Antonii scarpellatori supradicti laborerii pro parte, ut supra, libras triginta. »
(Ivi, c. 27vo).

15 novembre. « Suprascripti consules [1]) absente tamen dicto Johanne de Canigianis, informati, qualiter propter expensas extraordinarias, quae cotidie non congnitae occurrunt operae S. Johannis Baptistae, et maxime praesentibus temporibus eo, quod opportet in partitibus providere de reficiendo de novo tendam, qua hoperitur platea S. Johannis, quae est inter ecclesiam S. Johannis et domum operae, in quibus opportuerit expendere prout creditur florenos quadringentos et ultra, ac item opportet providere de reparando copertam templi S. Johannis versus domum operae, cuius expensa non potest immaginari; et quod introytus operae non suppetit dictis expensis, nisi unum ex duobus fiat videlicet: quod aut cantores removeantur aut laborerium januae, quae ad praesens fit pro ecclesia S. Johannis suprasedeat pro aliquo tempore; et advertentes, quantae importantiae praedicta sint; visum fuit eis consulere homines mercatores artis, et propterea requiri fecerunt plures mercatores dictae artis. Ex quibus mercattoribus et se cum dictis consulibus congregaverunt infrascripti videlicet:

Dnus Guiglelminus de Tanaglis,
Dnus Geronimus de Machiavellis,
Adoardus Lodovici de Acciaiuolis,
Oddus Vierii de Altovitis,
Ugolinus Niccolai de Martellis,
Niccolaus Johannis dni Amerigi de Cavalcantibus,
Bartholomaeus Contis de Peruzis,
Tommasius Niccolai de Ciampoleschis,
Bartolus Bartoli de Tedaldis,
Laurentius dni Andreae de Montebuonis,
Franciscus Guidetti de Guidettis,
Bernardus Francisci Girozii de Bardis,
Johannes Filippi de Corbizis,

[1]) Erano consoli pel settembre fino al dicembre:
Lodovicus Adovardi de Acciaiuolis,
Jacobus Johannis Mattei de Villanis,
Bartholomaeus Laurentii Totti de Gualterottis et
Johannes Antonii Jacobi de Canigianis.

Franciscus Filippi de Nerlis,
Franciscus Altobianchi de Albertis,
Tommasius Francisci de Davizis,
Johannes Francisci de Riccis,
Zenobius Sandri Johannis de Biliottis et
Johannes Niccolai Folchi.

Quibus omnibus simul cum dictis consulibus in domo dictae artis congregatis praefati consules exposuerunt et narraverunt omnia et singula suprascripta, et eos consulerunt de praedictis et super praedictis. Qui mercatores retenta inter eos lunga pratica super praedictis, et demum conclusum fuit inter eos: refferre dictis consulibus; et sic retulerunt, et pro eis suprascriptus dnus Guglelminus Tanagle: Quod eis videbatur, quod dicti consules eligant et eligere et deputare debeant quattuor aut usque in sex mercatores et artifices dictae artis, quos voluerint et eis visum fuerit, qui videant et examinent exitum et expensas ac introytus et redditus operae S. Johannis et examinent, si dictus introitus et redditus suppetat dictis expensis. Et si repertum fuerit sufficere, provideatur suprascriptis defectibus. Sin autem non sufficeret, recurratur ad dominos priores et procuretur, si possibile est, habere adliquod adjutorium a comuni Florentiae, ac vadant ad officiales montis et procurent, quod dicti officiales dent dictae operae pagamentum pro supplendo necessitatibus dictae operae. Et si opportuerit, dicti sic eligendi et deputandi possint ponere hominibus artis aliquam taxam. Et quod nullo modo removeantur cantores neque desistatur laborerio januae, quia redundaret unum alterum in non modicam verecundiam artis et hominibus dictae artis.

Qui consules incontinenti servatis servandis providerunt eligerunt et deputaverunt ad omnia suprascripta relata per suprascriptos mercatores egregios et nobiles viros

Dnum Guglelmino de Tanaglis,
Dnum Geronimum de Machiavellis,
Adovardum Lodovici de Acciaiuolis,
Daniellum Loygii de Canigianis,
Angelum Nerii de Vettoriis.

Qui sic electi habito primo inter eos colloquio et tractato super commissis die XX dicti mensis novembris retulerunt dictis consulibus: quod ipsi, prout melius potuerunt, examinaverunt expensas tam ordinarias quam extrahordinarias operae S. Johannis ac introytus et exitus. Et quod eis nullo modo videbatur, quod expensae dictae operae essent inhutiles sed utiles et necessarias. Et quod deminuendo ipsas expensas cede-

retur in dedecus dictae artis ac dictae operae et consulum praedictorum. Et quod nullo modo videbatur eis posse dictas expensas defalcari. Et quod opportebat dictis consulibus, si volebant reparare ruinae ecclesie S. Johannis et necessitatibus operae, unum ex duobus facere, aut removere camptores aut desistere in laborerio januarum pro aliquo tempore. »

(Archivio delle Arti, Mercatanti di Calimala, n. 20, c. 37, 38).

1449

28 aprile. « Praescripti consules [1]) absente tamen dicto Ghirigoro eorum collega in suprascripto loco pro eorum officium exercendo providerunt declaraverunt et stantiaverunt: Quod possit solvi Laurentio Bartoluccii floreni viginti quinque auri pro parte laborerii hostiorum januae S. Johannis, quae fiunt per eum. » (Ivi, c. 63[vo]).

« Item modo et forma praedictis deliberaverunt et stantiaverunt scarpellatoribus laborantibus super telario januae S. Johannis unam pagam unius mensis pro quolibet eorum. » (Ivi, c. 64[vo]).

12 settembre. « Porta di S. Giovanni di bronzo, scarpellatori elezione. » (Dalle Deliberazioni de' consoli dell'anno 1447 al 1451).

(Carlo Strozzi, Arte de' Mercatanti di Calimala, vol. I, c. 206).

1451

Gennaio. « Lorenzo di Bartoluccio e Vettorio suo figliuolo s'obligano di dare finita interamente la terza porta di S. Giovanni fra mesi venti con certe condizioni, 1450 16 gennaio [2]). Quaderno detto (cioè Quaderno di ricordi O dal 1450 al 1453) rogante Ser Francesco Guardi, 132. »

(Carlo Strozzi, ivi, vol. II, c. 113).

1452

13 luglio. « Pratica circa il rizzare e porre la porta di bronzo nuovamente fatta nella chiesa di S. Giovanni. Si delibera stante la sua bellezza, che si metta alla porta

[1] Erano consoli dal gennaio all'aprile:
Renaldus Leonardi de Altovitis,
Tommasius Francisci de Davizis,
Ghirigorus Antonii Ubaldi,
Niccolaus Juliani Colae Nerini.

[2]) Pel calcolo fiorentino vedi la nota 1 a pag. 35.

di mezzo, che risguarda verso Santa Maria del Fiore, e che quella, che era in detto luogho (nel vol. II: e che la porta, che era prima in detto luogo), si ponga alla porta verso la colonna e case dell' Opera. » (Dalle Deliberazioni dal 1451 al 1454, c. 17).

(Ivi, vol. I, c. 209; solo coll' indicazione dell' anno e senza la data anche nel vol. II, c. 119).

Da quanto si può arguire dai documenti d' archivio già noti e da quelli sopra riferiti, il corso dei lavori fu il seguente:

Circa il 1425

per iniziativa dell'Arte dei Mercatanti esisteva una commissione della quale Niccolò da Uzzano tenne la presidenza o alternando o permanentemente. Essa stabilì, certamente in unione ai consoli che per le questioni importanti solevano intervenire, che il tema principale della decorazione della nuova porta doveva essere formato da 20 scene tratte dall'Antico Testamento.

Al certo dietro loro richiesta, Leonardo Bruni scelse le 20 scene e gli 8 profeti e ne fece il progetto relativo (Tav. II e pag. 34).

1425

Il *2 gennaio* il Ghiberti ricevette l'incarico di eseguire la porta. Il contratto disgraziatamente non ci pervenne; si sa soltanto, che, come per la prima porta, egli non doveva nel frattempo accettare altro lavoro e che lo stipendio doveva importare 200 fiorini l'anno (Muntz, *Les archives des arts,* pag. 19).

Il *23 marzo* l'Arte dei Mercanti accolse fra i suoi membri il segretario di stato Leonardo Bruni per rendere onore a lui e all'Arte stessa (vedi pag. 35).

Verosimilmente nel 1426

Progetto riguardante l'architrave sulla terza porta.

1427

Il *9 luglio* nella denunzia pel catasto dal Ghiberti sono ricordati come suoi garzoni di bottega: Papero di Meo da Settignano, Simone di Nanni da Fiesole e Cipriano

di Bartolo da Pistoia. I suoi figliuoli Tommaso e Vettorio non erano ancora in età da potergli essere collaboratori; la loro età era di circa 10 e 9 anni. (Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI,* vol. I, pag. 105; l'età del figlio più giovane era di 9 e non di 7 anni).

Prima del 1429

Fusione del telaio. Spesa di 1800 fiorini (vedi pag. 36 e 37). Il telaio resta tuttavia visibile nella parte interiore della porta e da esso si può arguire ch'era destinato a contenere 24 quadri (Fig. 1 a pag. 6). Nella sua parte esterna esso dovette, a causa del cambiamento nella divisione dei quadri, essere fuso di nuovo (vedi più sotto gli anni 1437 e 1447).

1433

Il Ghiberti nomina di nuovo nella denuncia pel catasto Simone di Nanni da Fiesole (Gaye, pag. 107) e Papero di Meo da Settignano.

1436

Il *4 aprile* fu compiuto il getto greggio dei 10 bassorilievi e dei 24 pezzi formanti le loro cornici (*pezzi di fregi*). Si doveva quindi cominciare il lavoro di finimento (*nettare, rinettare*). A collaboratori furono destinati: un figlio del Ghiberti e Michelozzo, il quale (secondo il Müntz, *Les archives des arts,* pag. 18) aveva già collaborato nella precedente porta. (Cfr. pag. 37).

1437

In conformità di ciò sono dichiarati come collaboratori: Michelozzo con la paga annua di 100 fiorini, Vittorio Ghiberti (il figlio minore) e tre non nominati, pei quali devonsi intendere i garzoni di bottega. (Müntz, pag. 19).

Il *4 luglio* due bassorilievi erano compiutamente cesellati, tre erano in lavoro, e anche per due pezzi della cornice (detti questa volta "spiaggie") s'era incominciata la cesellatura (vedi pag. 37).

Il *18 luglio* venne dato l'incarico di far l'armatura per il getto, cioè la rifusione, del telaio.

1440

Provvisione di comperare 17000 libre di bronzo nelle Fiandre (Müntz, pag. 19); pare però che la cosa venisse poi differita fino al 1445. Si lavorò alla porta; come collaboratore è nominato Matteo di Francesco da Settignano.

1443

Il *24 giugno,* cioè per S. Giovanni, nuovo contratto col Ghiberti (vedi Müntz): dei 10 bassorilievi 4 restavano ancora " a farsi "; tuttavia in considerazione dei dati sicuri degli anni 1436 e 1437 si deve intendere " da finire ". Dal principio del luglio 1437 non furono compiuti che i tre bassorilievi allora già in parte cesellati e soltanto un sesto bassorilievo fu pure cesellato. Ora si doveva ogni sei mesi dare compiuta una sesta parte del lavoro che rimaneva. Si era quindi stabilito che pel San Giovanni del 1446 tutti i 10 bassorilievi dovevano essere compiutamente cesellati. Il prezzo ne fu stimato in circa 1200 fiorini. A collaboratori furono specialmente destinati i due figli del Ghiberti.

Del telaio fu dato incarico a Francesco di Papi.

1444

Il *24 gennaio* (in Firenze contato ancora come 1443), contratto di Vittorio Ghiberti conchiuso in nome di suo padre con " Benozius Lesis pictor ", cioè Benozzo Gozzoli, per tre anni, fino al 1° marzo 1447, colla paga annua ammontante da 60 a 80 fiorini. (Milanesi, *Nuovi documenti per la storia dell' arte Toscana,* pubblicata senza conclusione nel 1893 e con la conclusione nel 1901, pag. 90 [1]). Dei due compiti che allora ancora restavano, l'uno, la finitura dei bassorilievi, non era certamente appropriato a un pittore; l'altro invece, la cornice di tutta la porta, richiedeva nel suo primo stadio, per l'abbozzo, un abile disegnatore. Per questo lavoro, la cui idea generale era già ben determinata, Benozzo Gozzoli era per tutto adatto; più tardi nella cappella del Palazzo de' Medici egli riprodusse con la stessa perfezione e con la stessa grazia, il mondo delle piante e degli animali.

---

[1]) Il contratto si trova nelle *Deliberazioni* dell'*Archivio dei Mercatanti di Calimala,* come il Milanesi indica giustamente nella sua edizione del Vasari, vol. II, pag. 256, non nell'*Archivio della Mercanzia.*

1445

Fu rinnovata e eseguita la provvisione del 1440 di far venire il bronzo da Bruges (vedi pag. 38). Esso era necessario per la cornice di tutta la porta.

1447

Il *7* o il *17 agosto* i 10 bassorilievi sono dati per compiuti e viene assegnato il resto della paga.

Ne segue la rifusione delle traverse delle cornici (*fregi, spranghe*) (cfr. pag. 38 e Müntz, pag. 19). È la semplice e stretta cornice fra i bassorilievi che dovette essere rifusa, perchè la primitiva cornice dopo il cambiamento del numero e della grandezza dei quadri non era più adatta. Porta la firma dell'artista da noi riprodotta a pagina 14.

1448

24 gennaio (secondo il calcolo fiorentino detto ancora 1447). Contratto col Ghiberti e col figlio Vittorio per l'esecuzione della cornice dei battenti della porta e di quella di tutto il portone. Ne risulta che i 24 pezzi della cornice, dei quali già nel 1436 era stato fatto il getto greggio (detti allora "pezzi di fregi" ed ora "spiagge" come nel 1437), ai quali appartenevano pure le statuette, restavano ancora da cesellare; le 24 teste erano anzi ancora da modellare e da fondere; parimenti l'intera cornice del portone (vedi pag. 38, distesamente presso Müntz, pag. 19, 20). Il prezzo fu combinato in 672 fiorini per la cesellatura della cornice, 300 per le teste, circa 980 per la cornice del portone.

Dall'*aprile* al *luglio*. Sono ricordati come collaboratori: Bernardus Bartolomei e gli "scarpellatores" Mattheus Francisci (da Settignano), Simon Iohannis de Fesolis e Dominicus Antonii. Il primo è l'orefice Bernardo Cennini, il quale più tardi col Pollaiuolo e col Verrocchio eseguì il magnifico altare d'argento pel Battistero [1]) e che inoltre ebbe il merito di fabbricare i primi tipi da stampa e di fondare la prima tipografia di Firenze [2]). I tre "scarpellatores" erano occupati nel "telarium" della porta, nel lavoro "scarpellandi dictum telarium". Essi avranno avuto il compito "a scarpellare

---

1) *Catalogo del Museo di Santa Maria del Fiore,* Firenze, 1891, n. 97; Franceschini, *Il dossale d'argento nel tempio di San Giovanni in Firenze,* 1894, pag. 21-24.

2) Vedi sopra a pag. 17.

un fregio di poco rilievo (il ramo d'edera) drento alli stipiti e cardinale d'intorno alla porta", e devono essere stati impiegati anche nel finimento della ricca ghirlanda esterna.

15 novembre. Si presentano difficoltà finanziarie, certamente non per la prima volta. Esse evidentemente, malgrado le tristi condizioni, furono tosto felicemente superate, poichè l'opera andò innanzi.

1449

Gli "scarpellatores" proseguono nel lavoro.

1451

16 gennaio. Rinnovazione del contratto del 24 gennaio 1448, la cui esecuzione doveva essere stata impedita da difficoltà finanziarie; prolungamento di 20 mesi del termine di consegna, calcolato dal 1° febbraio, dunque fino alla fine di ottobre 1452 (cfr. pag. 42 e Müntz, pag. 20).

12 agosto. Si nomina come collaboratore Bernardo Cennini, già ricordato tre anni prima (Ottino, *Di Bernardo Cennini,* 1871, pag. 25), il quale forse collaborò nell'opera per tutto questo tempo.

1452

19 marzo. Commissione dei cardini della porta.

2 aprile. Contratto col Ghiberti e suo figlio Vittorio per l'indoratura della porta a spese dell'Arte dei Mercanti con stipendio di 100 fiorini (Müntz, pag. 20, 21).

16 giugno. La doratura della porta è dichiarata compiuta; le spese per l'oro ammontarono a 884 fiorini.

13 luglio. Deliberazione di porre la porta di fronte al Duomo.

6 settembre. « Si pose su la porta nuova del bronzo dorato alla chiesa di San Giovanni, cioè quella che viene dirimpetto a Santa Maria del Fiore. » (*Ricordi storici di Filippo di Cino Rinuccini dal 1282 al 1460,* pubblicati per cura di G. Aiazzi, Firenze, 1840, pag. LXXVIII).

L'officina nella quale la porta fu lavorata, venne ceduta al Ghiberti e al suo figlio Vittorio, a saldo del resto che loro spettava di 270 fiorini (Müntz, pag. 21). Era situata nella presente Via Bufalini, dove nei giorni nostri ebbe sede il Museo

dell'Ospedale di S. Maria Nuova fino al suo recente trasporto nella Galleria degli Uffizi, e v'è l'iscrizione: "Ebbe qui le officine Lorenzo Ghiberti quando formava le porte che al divino Buonarroti parvero degne del Paradiso".

Con l'aiuto di questi dati relativi alla porta si presenta il seguente quadro, disegnato a grandi linee, della sua formazione:

1425-36 Progetto della porta prima con 28 e poi con 24 quadri,
conseguente modellazione dei gruppi pei bassorilievi,
fusione delle relative cornici che più tardi non furono più utilizzabili e
preparazione architettonica del terzo portone;
progetto definitivo della porta con 10 quadri,
nuova modellazione e fusione dei primi 6 bassorilievi stilisticamente affini e delle loro cornici con statuette (tutto ciò fin verso il 1430);
modellazione e fusione degli ultimi 4 bassorilievi fra di loro stilisticamente affini e delle loro cornici, con le statuette (dopo il 1430 circa).

1436 e 1437 Cesellatura della metà dei bassorilievi.

1438–42 Interruzione quasi completa del lavoro, certamente per ragioni finanziarie.

1443–47 Cesellatura della seconda metà più piccola dei bassorilievi,
disegno della ghirlanda per la cornice del portone,
rifusione delle spranghe trasversali con l'inscrizione dell'artista.

1448–52 Cesellatura delle cornici con le statuette,
modellatura, getto e cesellatura delle teste dei medaglioni come pure della cornice del portone con la ghirlanda.

1452 Doratura e inaugurazione della porta.



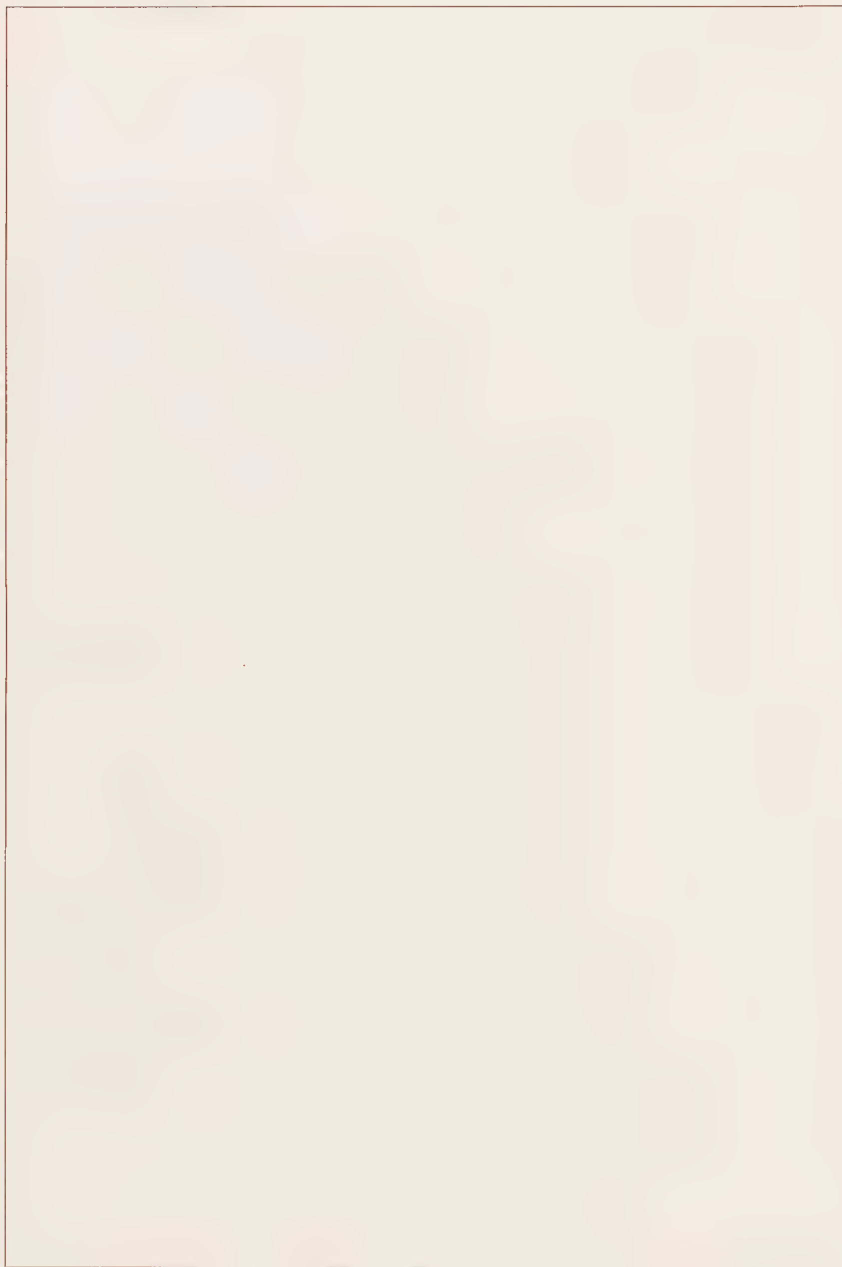
Fotografia di Francesco Hanfstaengl, Monaco

La Madonna in adorazione del Bambino

pittura di Fra Filippo Lippi nel Museo Reale di Berlino

II

LA CAPPELLA
DEL PALAZZO DE' MEDICI



FRA i palazzi privati della città quello de' Medici, innalzato da Michelozzo a pochi passi dalla piazza del Duomo, è il più ricco di ricordi degni di considerazione. Esso fu il centro di quella vita prudente, geniale e artistica che si guadagnò la simpatia del mondo civile. Cosimo che lo fece costrurre a metà grandezza dell' attuale v' aveva serbato all' esterno una certa modestia decorativa. Nell' interno riunì invece nel corso di pochi anni un ricco corredo artistico, che saremmo ben felici di poter ancora vedere: ma i capolavori che ne formavano l' ornamento da tempo andarono dispersi e in gran parte distrutti; al presente solo uno di quegli ambienti ci trasporta a' bei tempi antichi, rifulgenti d' una gloria speciale nella storia dell' arte: voglio dire la piccola cappella di famiglia, ben nota ai visitatori di Firenze, e che lascia a tutti un' impressione vivissima grazie agli affreschi di Benozzo Gozzoli. Gli stalli vi sono diligentemente lavorati, le porte presso l' altare sono fregiate di artistici intarsi, il pavimento e il soffitto conservano l' impronta antica. La decorazione era magnifica e certamente del più fine buon gusto: l' altare era addobbato di damasco bianco con ricami in broccato d' oro o in velluto di seta e coperto di un lavoro speciale fatto di fili d' oro; vi figurava un piccolo crocifisso d' avorio; sopra un cuscino di broccato giaceva un messale legato in rosa con nastri d' oro e affibbiatoi d' argento. Il quadro dell' altare era da molto tempo considerato come perduto, finchè, in base a un inventario, esso fu riconosciuto nel museo di Berlino [1]). È stato dipinto da Fra Filippo Lippi ed è qui riprodotto (Tav. VI). Essendo un capolavoro di somma importanza e l' ornamento centrale di tutta la Cappella Medicea merita di esser esaminato a fondo.

Il quadro è soltanto in parte intelligibile senza comento: si vede che nel suo complesso rappresenta la Madonna che adora il bambino Gesù; ma il suo speciale significato e l' insolito ambiente sembrano un enigma. Lo si intende però perfettamente, se si

---

[1]) Cnfr. MUNTZ, *Les collections des Médicis au XVe siècle,* 1888, pag. 62; quivi si fa pure l' inventario del corredo a pag. 49 e 50; ULMANN, *Sandro Botticelli,* 1893, pag. 16.

segue il pensiero del santo monaco che prega nel piano di mezzo. Egli è Bernardo di Clairvaux. Una poesia ascrittagli, benchè veramente non sembri appartenergli, intitolata: *Oratio devota ad Dominum Jesum et beatam Mariam Matrem ejus,* offre la spiegazione del dipinto[1]). In essa s'invocano poeticamente a vicenda il bambino Gesù, la Vergine Maria ed il Padre Eterno, cioè appunto le tre principali figure del quadro. Già le parole con le quali incomincia: *Summe summi tu Patris unice, Mundi faber et rector fabricæ,* condussero a collocare presso il bambino il distintivo dei « maestri di pietra e legname », cioè l'ascia[2]): la fabbrica del mondo si manifesta nella stratificazione del terreno e nel crescere del bosco, nel quale il buon legname fa rami e foglie, mentre quello inservibile giace rotto e tagliato; le fiamme d'oro finamente punteggiate che s'incrociano dall'alto e dal basso fra il Padre eterno in cielo e il bambino divino e si sprigionano intorno a questo dal suolo significano il *verum lumen de vero lumine.* Intorno a Cristo, chiamato *fons indeficiens,* sbocciano fiori dal suolo. Le invocazioni *Mater Christi, decus virgineum* e *Patrum Pater præcelse cæteris* hanno nel quadro il loro visibile scopo nelle figure della Vergine Maria e del Padre Eterno; entrambe corrispondono alle parole della poesia: le preghiere *Deo meo me reconcilia Mater bona* e *Coram Jesu benigno clamita* s'appropriano in tutto alla Madonna inginocchiata e pregante. La conclusione *Benedictus sit Pater luminum, Benedicta sit Virgo virginum, Benedicat cor meum Dominum Sitiatque fontem dulcedinum Sempiternum, Amen* non spiega soltanto l'apparizione del Padre Eterno fra le stelle, ma riassume di nuovo in poche parole tutto il significato della composizione. Dalla *Prosa de nativitate Domini,* che riportiamo nell'appendice, il pittore trasse il *fidelis chorus* che una volta riempiva la cornice del quadro, e pel quadro stesso inspirazioni notevoli: *Sicut sidus radium Profert Virgo Filium, Pari forma; Neque sidus radio Neque Mater Filio Fit corrupta; Cedrus alta Libani Conformatur hyssopo Valle nostra.*

È interessante osservare come la poesia trovi una geniale rappresentazione nel quadro. Il pittore vi riesce a padroneggiarne il contenuto idillico-simbolico trascurando quei caratteri della ridondante poesia, i quali, come il *Thronum sedens super aethereum* e l'adorazione di tutti quanti *Fideles populi* avrebbero nociuto alla calma intonazione del quadro. Col San Giovanni Battista, aggiunto verosimilmente come Protettore di membri della famiglia, e col pio monaco poeta egli crea un contrapposto alla figura

[1]) È riportata in fine a pag. 61-64.

[2]) La loro arte aveva nel suo stemma l'ascia, come si vede nella loro nicchia di Or San Michele, ornata del gruppo dei quattro santi.

della Madonna, che altrimenti sarebbe predominante, e riserva così l'importanza principale al piccolo bambino Gesù, adorato nel centro. Egli considera gli attributi esteriori come inutili o nocivi, eccetto nei casi nei quali servano appunto a mettere maggiormente in vista il bambino; evita quindi di mostrarci la Vergine *Clavem nostri tenens auxilii* e coi distintivi di *regina;* tutt'al più egli per mezzo d'una sorgente, che sgorga dietro la Madonna all'orlo del quadro, indica i *sitientes tua solamina.* Con tanta maggior efficacia viene espresso lo spirito interno che anima i personaggi. Al bambino è data la grazia più attraente e lo circondano soavi figure; l'espressione di tutti suscita il sentimento della più pura devozione, riunendo in uno scopo solo tutti i particolari. Per questo è introdotta nel quadro anche la colomba dello Spirito Santo, che nella poesia non è espressamente ricordata; i caratteri pittoreschi, la fattura del terreno e il rigoglio del bosco, i cedri della valle, le sorgenti, e Maria *virga floris Dominici,* si raccolgono intorno all'ideale gruppo di figure del centro, formando un tutto unico ed armonico, tanto più ammirevole in quanto che Fra Filippo si curava pel solito quasi soltanto della rappresentazione delle figure.

Gli affreschi della cappella s'accordano armonicamente a questo poetico quadro d'altare. Quelli vicini all'altare, si ricongiungono immediatamente al quadro: a destra e a sinistra la valle dei cedri del quadro continua in giardini di Paradiso, nei quali s'alzano cori d'angeli cantanti il *Gloria,* rivolti alla parte centrale. Togliendo per poco da questi lo sguardo, ci appaiono in alto, sopra le porte intarsiate, Giuseppe ed i pastori, col bue e l'asino; insieme ai cori d'angeli raggruppati intorno al quadro dell'altare essi completano la rappresentazione del Natale, che in tal modo si svolge sopra una metà della cappella. E intorno, l'altra metà è ripiena di festose composizioni: vi predominano i tre Re Magi che s'avanzano con ricco corteo verso il bambino dominante nel quadro. Anche in tutti questi affreschi il pittore, che questa volta è Benozzo Gozzoli, segue lo stesso concetto del poeta, poichè anche questi canta *de nativitate Domini* e festeggia il bambino *Quem adorant fideles populi.* Come il sole irraggia dal cielo luce e calore, dal soffitto sopra l'altare manda la sua luce d'oro il nome di Gesù YHS, celebrato in una poesia dello stesso ciclo [1]). Tutta la decorazione della cappella si riassume in una ben distribuita glorificazione poetica e pittorica del bambino Gesù, posto sull'altare.

[1]) La poesia *De nomine Jesu* è stampata tra le opere di Bernardo di Clairvaux prima della già citata *Oratio devota.* La luce simile a quella del sole e la corona di fiamme intorno al nome di Gesù è spiegata presso Alessio, *Storia di San Bernardino da Siena* (1899), pag. 264 e seg.

Questa armonica decorazione di tutto un ambiente diventa vieppiù interessante, se si tien presente che il committente, personaggio di alto sentire artistico, lo ha così ideato. Quasi mai la bellezza del paesaggio toscano fu riprodotta in tanta rigogliosità di piante, e con ugual grazia dello sfondo. In questo ambiente si muove il corteo dei Re Magi con quella magnificenza e quella ricchezza che era offerta a spettacolo nella Firenze d'allora, per la festa di San Giovanni [1]). In questo corteggio la famiglia de' Medici ha i primi posti; il più giovane re è Lorenzo il Magnifico e lo segue lo stesso suo avo, Cosimo. Il seguito comprende tutta una serie di ritratti parlanti, dei parenti e degli amici, che ci trasportano nel più interessante ambiente fiorentino; vi trovò il suo posto anche il pittore; ma disgraziatamente egli è il solo che sia segnato col nome. Dalle persone, che tutte si amerebbe di conoscere, lo sguardo è richiamato ancora dal paesaggio, s'allieta e gode de' suoi innumerevoli particolari, dei variopinti fiori, delle siepi di rose sbocciate, degli alti cipressi e delle palme, fra cui si scoprono, ugualmente dipinti in modo attraente, animali domestici e selvaggi, che allora a Firenze già si mostravano come cose rare [2]).

Si è abituati ad attribuire lode solamente agli artisti, per i loro lavori. Ma dietro a questi appare il committente, al quale spetta certamente almeno parte dell'idea ispiratrice. Egli si sceglie quegli artisti che gli sembrano più adatti per un dato cómpito, spiega loro i suoi desiderii e li spinge verso quell'indirizzo che gli è simpatico. Se ora pittori d'indole diversa si danno qui l'intesa e battono la stessa via, che però non corrisponde interamente alla loro solita maniera, se Fra Filippo diventa un eccellente paesista, e Benozzo Gozzoli spinge al più alto grado la sua abilità nel dispiegare la vera magnificenza della natura e diventa nello stesso tempo un eccellente ritrattista, bisogna presupporre non già il tacito consenso, ma bensì l'espresso desiderio del committente. Uomini di gusto così raffinato e d'una volontà personale così energica quali furono i signori di questa famiglia, devono essere considerati come l'anima delle loro intraprese artistiche. Non si potrebbe certo ai possessori di ville in posizioni tanto amene, così sensibili ad ogni bellezza, negare il sentimento della bellezza del paesaggio. La pittura di ritratti, che torna di vantaggio tanto alla fama che

---

[1]) Il programma della festa dell'anno 1454 dà pel tredicesimo numero, come Matteo Palmieri riferisce, quanto segue: « Tre magi, con cavalleria di più di dugento cavalli, ornati molto magnificamente, vennono a offerta a Cristo nato » (Cesare Guasti, *Le feste di San Giovanni Batista in Firenze,* 1884, pag. 22).

[2]) A Firenze v'era un serraglio di leoni e in occasione d'una visita di Pio II (1459) v'ebbe luogo « una caccia di sedici lioni, con orsi, lupi, ed altre fiere esposte su la Piazza della Signoria, a fronte d'asini, cavalli, e tori, presente Giovan Galeazzo Visconti, ed altri gran principi venuti in corte di Pio II allora in Firenze » (Del Migliore, *Firenze illustrata.* 1684, pag. 246).

all'arte, fu da loro costantemente curata; essi e la loro corte trovarono nel gruppo ideale del quadro d'altare uno speciale godimento. Il quadro fu riprodotto liberamente più volte dall'autore stesso; una prima, pare, per la moglie di Cosimo per la solitudine di Camaldoli [1]), una seconda pel figlio minore Giovanni [2]); una copia meno fine, ma più fedele, uscita dall'officina di moda di Neri di Bicci è rimasta a Firenze, non lontana dal luogo dov'era esposto l'originale, ed è circondata da una ghirlanda dipinta, arieggiante quella dei Della Robbia [3]). In questa gloriosa manifestazione artistica la Madre e il Bambino furono anche per la successiva signora della casa, la moglie di Piero e madre di Lorenzo il Magnifico, soavi apparizioni. In una sua canzone del Natale, che ebbe una grande diffusione, ogni strofa incomincia con l'invocazione ripetuta regolarmente a guisa di ritornello, *Ecco el Messia, ecco el Messia, e la madre Maria* e si rivolge ora agli angeli che giubilano, ora ai pastori che vegliano, ora alla schiera de' Magi, proprio come se il suo sguardo nella sua cappella, dal quadro dell'altare andasse intorno vagando sugli affreschi fra gli angeli, fra i pastori, fra i Magi e sempre involontariamente tornasse all'altare alle belle figure del *Messia* e di *Maria* [4]).

Questo gruppo ideale servì di base ai più interessanti quadri fiorentini rappresentanti il Natale, i quali con le numerose figure strettamente raggruppate intorno al bambino *più ch'el sole risplendiente* richiamano alla memoria un altro inno natalizio della stessa autrice [5]). Tali quadri sono: uno di Fra Filippo per il convento delle monache di Annalena a Firenze [6]); l'affresco del Baldovinetti nell'atrio della chiesa della SS. Annunziata, nelle cui stanze superiori Piero dei Medici, sposo della poetessa, si creò un tranquillo ritiro, dove verosimilmente il suo fratello minore, Giovanni, scrisse il suo testamento [7]); poscia il quadro d'altare dipinto dal Ghirlandaio per la famiglia Sassetti,

---

[1]) Passò da Camaldoli a Firenze nella R. Galleria antica e moderna, N.° 79 del catalogo; cfr. VASARI, vol. II, pag. 616.

[2]) L'autografo schizzo relativo è conservato, v. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti*, vol. I (1839), pag. 175 e seguenti.

[3]) Essa è conse vata nel piccolo Museo di Sant'Appollonia.

[4]) La poesia è riportata a pag. 64. Fu il Benvenuti, *Gli affreschi di Benozzo Gozzoli* (1901), che fece notare la sua corrispondenza cogli affreschi della cappella medicea.

[5]) Anche questa è riprodotta a pag. 65.

[6]) Ora nella R. Galleria antica e moderna, N. 82.

[7]) L'affresco fu commesso il 27 maggio 1460 (*Il santuario della Santissima Annunziata*, pag. 270). La *Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen*, nella sua seconda annata (1896) ne diede delle riproduzioni. Nel piano superiore dell'atrio si vede tuttavia lo stemma mediceo. Colà erano le stanze di Piero de' Medici, il quale, nel 1462, fece pur dipingere gli affreschi superiori dell'atrio (*Il santuario della Santissima Annunziata*, pag. 9). Nel 1469, anno della sua morte, la minuta del testamento del suo fratello Giovanni, che era morto il 1° novembre 1463, passò negli atti del Convento della Annunziata (*Archivio di Stato*, Corp. Rel. Soppr. 119, N. 64, foglio 162).

di cui, poco tempo fa, molto opportunamente si collocò una nuova copia nel luogo originario nella cappella di famiglia a Santa Trinità, mentre l'originale appartiene alla Galleria antica e moderna.



Fig. 19. - Madonna che adora il bambino, quadro di Lorenzo di Credi negli Uffizi.

Il quadro di Fra Filippo nel palazzo mediceo trovò sempre ammiratori. Il gruppo della Madonna inginocchiata dinanzi al bambino, da quando due artisti, sommamente sensibili alla sua armonica bellezza, un plastico e un pittore, si diedero con speciale preferenza a riprodurlo liberamente, divenne popolare; i due artisti furono Andrea della Robbia e Lorenzo di Credi, che devono al quadro mediceo forse la più felice ispirazione di tutta la loro vita artistica.

Lorenzo di Credi ripetè il gruppo della Madonna (fig. 19) in numerosi tondi ed ebbe così occasione di rappresentare l'idea gentile nella più bella maniera.

Come presenta interesse la rappresentazione della poesia nella pittura, così sarà ora non meno degna d'attenzione la trasformazione della pittura nella plastica. È interessante confrontare un altare di Andrea della Robbia alla Verna (fig. 20) col quadro Mediceo, di cui è la copia, che ci conserva anche i cherubini della cornice originale. L'argomento poetico, ancora abbondante nella pittura, diventa sempre più ristretto, come il linguaggio più laconico della plastica richiede; i particolari, soltanto pittorici, scompaiono e con essi il paesaggio. Il loro posto viene occupato da simmetrici gruppi di angeli, ma il gruppo principale conserva tutto il suo valore artistico signoreggiando come dianzi armonicamente sull'intera composizione. In un altro altare del della Robbia, che



Fig. 20. – Madonna che adora il bambino, altare di Andrea della Robbia alla Verna.

pare riprodurre liberamente un quadro del Natale somigliante a quello dipinto da Fra Filippo pel convento di Annalena (fig. 21), anche il paesaggio viene riprodotto in plastica colorata (fig. 22), che cerca qui d'invadere il regno della pittura; non essendo possibile ottenere le finezze pittoriche, s'accontentò dell'effetto complessivo.

Il motivo che maggiormente piacque allora fu il bellissimo gruppo centrale della Madonna col bambino, così che parecchie famiglie fiorentine desiderarono di averne delle riproduzioni. La preferita allora e anche al presente è quella data da quel bassorilievo



Fig. 21. – Nascita di Gesù Cristo,
quadro di Fra Filippo nella R. Galleria antica e moderna a Firenze.

(Tav. VII), della quale solamente nel Museo Nazionale di Firenze restano tre esemplari. In esso nessuna figura secondaria distrae il pensiero dal gruppo centrale, nel quale predomina il fanciullo vivace e grazioso; come nell'inno citato, la Madonna diventa *regina* e la corona sostengono sopra di lei due mani, che alludono alla *mano* del Padre Eterno; i cherubini cantano *alleluja* e porteranno la Madonna sul *thronus æthereus;* i gigli aggiuntivi significano la *virga floris Dominici*[1]). I gigli ci richiamano alla ghirlanda di fiori e di frutti formante la cornice e questa si completa alla sua volta col contenuto delle cornucopie che stanno ai lati dello stemma di famiglia posto in fondo. Squisitamente misurato nel linguaggio delle forme, ricco di tratti caratteristici

[1]) Le frasi virgolate sono tolte dalla *Oratio divota,* stampata a pag. 61-64.

della vita interiore, schietto in tutta la sua manifestazione, questo bassorilievo è del più felice effetto e merita d'essere celebrato come un perfetto capolavoro della plastica. Altre Madonne rappresentano variazioni di questo stesso tema. Le Madonne del della Robbia si vedono con piacere anche oggidì nei tabernacoli delle strade di Firenze e dei dintorni, e giungono a rallegrare in lontani paesi gli amanti dell'arte. Di ciò si deve esser grati in parte a Fra Filippo, in parte al committente, pel quale il pittore ha lavorato, e in parte all'artista plastico concorde con loro.



Fig. 22. – Nascita di Gesù Cristo,
altare di Andrea della Robbia a S. Chiara a Sansepolcro.

Adunque tanto nella pittura che nella plastica le più belle e preferite Madonne destinate all'ornamento delle case risalgono ai de' Medici e a quello spirito di devozione saturo di sentimento del bello dominante nella loro cappella di famiglia. Non è a far meraviglia che opere create da veri artisti per uomini eminenti e pieni di buon gusto artistico abbiano in tal modo esercitato grandi e durevoli effetti; artisti e pubblico ricevevano nel palazzo de' Medici impressioni e inspirazioni che restavano indelebili.

Come si vede, la cappella de' Medici, studiata attentamente, acquista un carattere individuale. Da essa si sprigiona la gioia sincera di tutto quanto è bello nel mondo, dei fiori e dei boschi, della famiglia, delle creazioni ideali della poesia e della pittura. Tutto concorda con lo spirito religioso adatto alla cappella e schiettamente espresso nel quadro dell'altare, mentre nelle numerose scene della vita, che formano il soggetto

degli affreschi, si manifesta lo spirito più affettuoso che sia dato godere. Si ricordi che il committente toccava già i settant' anni e che nella sua esistenza aveva molto pensato e molto lavorato; anche i suoi figli, che lo coadiuvavano, erano presso alla sera della lor vita; non si può dunque vedere in quell' opera l' effetto di un sentimento ingenuo, e neppure l' espressione di un' arte ancora bambina, ma una soddisfazione dello spirito conservata sanamente attraverso le peripezie e che si ispira a tutto ciò che è bello e che rappresenta le gioie più sentite della vita.



Fotografia J. G. Brogi, Firenze.

La Madonna in adorazione del Bambino

scultura di Andrea della Robbia nel Museo Nazionale di Firenze

APPENDICE

1. Orazione attribuita a Bernardo di Clairvaux [1]

ORATIO DEVOTA

AD DOMINUM JESUM ET B. MARIAM MATREM EJUS

Summe summi tu Patris unice,
Mundi faber et rector fabricæ,
Pietatis respectu deicæ
Peccatores afflictos respice,
Pie Pater.

Summa summi tu Mater Filii,
Clavem nostri tenens auxilii,
Fove tui lacte consilii
Peregrinos hujus exsilii,
Pia Mater.

Consolentur, o bone Domine,
Respirantes in tuo nomine,
Qui pro mundi tollendo crimine
Dignatus es nasci de virgine,
Matris Pater.

Consolentur, o bona Domina,
Sitientes tua solamina,
De qua sola felice femina
Prædicantur hæc duo nomina,
Virgo Mater.

O figura Patris substantiæ!
Tu es splendor paternæ gloriæ,
Tu es verum lumen justitiæ,
De quo manat totius gratiæ
Plenitudo.

O Regina regni Davidici!
Tu es virga floris Dominici!
Tu es arca panis angelici,
De quo nostra meretur refici
Solitudo.

Virtus Patris et sapientia,
Suaviter disponens omnia,
Tu et Pater una substantia,
Æquus honor, eadem gloria
Est utrique.

Stella maris, Regina sæculi,
Tu es Mater illius parvuli,
Quem adorant fideles populi
Semper omnes et semper singuli
Et ubique.

[1]) Sancti Bernardi *Opera* e Migne, *Patrologiae cursus completus, series latina,* vol. 184, col. 1323-28.

O sanctorum Sancte mirabilis,
Toti mundo desiderabilis,
Homo potens et Deus humilis:
Non est tibi nec erit similis,
Deus meus.

O sanctarum sancta dulcissima,
Sola tanto partu dignissima,
Ut de tua carne mundissima
Nasceretur majestas maxima,
Homo Deus.

Jesu Christe, fons indeficiens,
Fons humana corda reficiens,
Te suspiro, te solum sitiens:
Solus eris mihi sufficiens,
Fili Dei.

Mater Christi, decus virgineum,
Thronum sedens super æthereum:
Nomen tuum sapore melleum
Liquefacit affectum ferreum
Cordis mei.

Summum bonum plenum dulcedine,
Verum lumen de vero lumine,
Solo cujus audito nomine
Satiatur mira pinguedine
Cor justorum.

Summi boni reclinatorium,
Dulcis vini dulce cellarium,
Quod indulcans, dulcedo dulcium,
Præelegit sibi in proprium
Rex cœlorum.

Patrum Pater præcelse cæteris,
Reparator humani generis:
O qui carnem pro nobis miseris
Mulieris de carne pauperis
Assumpsisti.

Matrum Mater et Virgo virginum,
Apotheca salutis hominum,
O, quæ munda de carne Dominum
Sine carnis mixtura seminum
Concepisti.

Audi, precor, o qui das gratiam,
Peccatoris hujus miseriam,
Et per tuam misericordiam
Peccatorum meorum veniam
Mihi dona.

Audi, precor, o plena gratia,
Peccatoris hujus suspiria,
Et pro tua misericordia
Deo meo me reconcilia,
Mater bona.

Tibi, Pater, fac beneplacitum
Peccatoris istius gemitum,
Solve mei reatus debitum,
Quia malum protendo meritum
Et protendi.

Tibi, Mater, fac acceptabilem
Peccatoris hanc vocem flebilem,
Redde mihi Deum placabilem,
Ne se præstet inexorabilem,
Quem offendi.

O intactæ Fili puerperæ,
Audi planctus animæ miseræ,
Quæ peccati jacens in pulvere
Ut jumentum se computrescere
Lamentatur.

O intacta Virgo puerpera,
Ad te clamat mens mea misera,
Quæ nefanda semper ad scelera
Ab ætate nunc usque tenera
Effrenatur.

Pie Pater, errantem corrige,
Piam manum labenti porrige,
Jam de luto me fæcis erige,
Et in viam tuorum dirige
Mandatorum.

Pia Mater, orantem visita,
Pio corde de me recogita,
Coram Jesu benigno clamita,
Ut meorum remittat debita
Peccatorum.

Esto nobis, Pater, propitius,
Quorum frater es atque socius:
Te laudamus, te benedicimus,
Adoramus atque diligimus
Mente tota.

Esto nobis, Mater, propitia,
Quorum soror es atque socia:
In tuarum laudum præconia
Corda nostra fac voluntaria
Ac devota.

Benedicte Creator omnium,
Benedicas mentes fidelium
Nomen tuum benedicentium,
Mortis tuæ per beneficium
Quos salvasti.

Benedicta tu in mulieribus,
Benedic te benedicentibus,
Benedictis tuis uberibus,
Qui dat escam esurientibus,
Quem lactasti.

Laus et honor sit Dei Filio,
Salus, virtus et benedictio;
Benedicta sit incarnatio,
Mors illius et resurrectio
In æternum.

Benedictus sit Pater luminum,
Benedicta sit Virgo virginum,
Benedicat cor meum Dominum
Sitiatque fontem dulcedinum
Sempiternum. Amen.

PROSA DE NATIVITATE DOMINI

Lætabundus
Exsultet fidelis chorus:
Alleluia.

Regem regum
Intactæ profudit thorus,
Res miranda.

Angelus consilii
Natus est de Virgine,
Sol de stella.

Sol occasum nesciens,
Stella semper rutilans,
Semper clara.

Sicut sidus radium
Profert Virgo Filium,
Pari forma.

Neque sidus radio
Neque Mater Filio
Fit corrupta.

Cedrus alta Libani
Conformatur hyssopo
Valle nostra.

Verbum, ens Altissimi,
Corporari passum est
Carne sumpta.

Isaias cecinit,
Synagoga meminit,
Nunquam tamen desinit
Esse cæca.

Si non suis vatibus,
Credat vel gentilibus,
Sibyllinis versibus
Hæc prædicta.

Infelix, propera,
Crede vel vetera;
Cur damnaberis,
Gens misera?

Quem docet littera
Natum considera,
Ipsum en genuit
Puerpera.
Amen.

2. Due canzoni di Lucrezia de' Medici[1]

I

Si canta come: « Ben venga maggio Col gonfalon selvaggio ».

Ecco el Messia, ecco el Messia,
e la madre Maria.

Venite, alme celeste,
Su dagli eterni cori,
Venite e fate feste
Al signor de' signori;
Vengane e non dimori
La somma gerarchia.

Ecco el Messia, ecco el Messia,
e la madre Maria.

Venite, angioli santi,
E venite sonando;
Venite tutti quanti,
Gesù Cristo lodando
E la gloria cantando
Con dolce melodia:

Ecco el Messia, ecco el Messia,
e la madre Maria.

Patriarchi, venite,
Venite festeggiando:
Levato v'à la lite,
Cavato v'à di bando;
E venite lodando
La vergine Maria:

Ecco el Messia, ecco el Messia,
e la madre Maria.

Venitene, profeti,
Ch'avete profetato;
Venite tutti lieti,
Vedete ch'egli è nato
Ed a noi è donato
Il piccolin Messia.

[1]) La prima si è attribuita anche al Savonarola, trovandosi una copia autografa di lui; ma era già a suo tempo pubblicata sotto il nome di Lucrezia de' Medici. Vedi VILLARI, *La storia di Girolamo Savonarola e de' suoi tempi* (nuova edizione, 1898), vol. I, appendice pag. CLV-CLVII; GUGLIELMO VOLPI, *Le laudi di Lucrezia de' Medici* (Pistoia, 1900); BENVENUTI, *Gli affreschi di Benozzo Gozzoli nella cappella del Palazzo Riccardi* (Firenze, 1901).

Ecco el Messia, ecco el Messia,
e la madre Maria.

Pastor pien di ventura,
Che state qui a veghiare,
Non abbiate paura:
Sentite voi cantare?
Correte ad adorare
Gesù con mente pia:

Ecco el Messia, ecco el Messia,
e la madre Maria.

Vo 'l troverrete nato
Tra 'l bue e l' asinello
In vil panni fasciato,
E già non ha mantello.
Ginochiatevi a quello
Ed a santa Maria.

Ecco el Messia, ecco el Messia,
e la madre Maria.

E' magi son venuti,
Dalla stella guidati,
Con lor ricchi trebuti
In terra inginochiati
E molto consolati,
Adorando el Messia:

Ecco el Messia, ecco el Messia,
e la madre Maria.

II

Si canta come: « Quando sono in questa cittade ».

Deh venitene pastori,
A veder Gesù ch' è nato,
Nel presepio ignudo nato,
Più che 'l sole risplendiente.

Venitene prestamente
A vedere il bel Messia;
Sol Giuseppo con Maria,
La sua madre gloriosa.

Mai non fu si preziosa
Creatura, ne mai fia:
Evvi ancora in compagnia
Solo 'l bue e l' asinello.

Pezze, fascie, nè mantello
Non ha il signor de' signori:
E dal ciel discende i Cori
Per vedere la deitate.

Quivi vien le Potestate,
Quivi viene e' Cherubini,
Le Virtù e' Serafini
Con tutta la gerarchia.

E con dolce melodia
Ringraziandol con disio:
« Gloria in cielo all' alto Dio
E in terra pace sia! »

O pastor, venite via
El Signore a visitare;
Vo' sentirete cantare
E vedrete il re di gloria.

Oggi è il dì della vittoria,
Che 'l nimico fia dolente,
E li padri allegramente
Sentiranno tal novella.

Apparita è una stella,
Tutto 'l mondo a 'lluminare:
Venite a ringrazïare
Gesù Cristo onnipotente;

Tutte le divote mente
Contemplando con dolcezza,
Come la divina altezza
Patir vuol pe' nostri errori.



Fotografia d. G. Brogi, Firenze.

La Trinità adorata da tre Santi

affresco di Andrea del Castagno nella Chiesa dell'Annunziata a Firenze

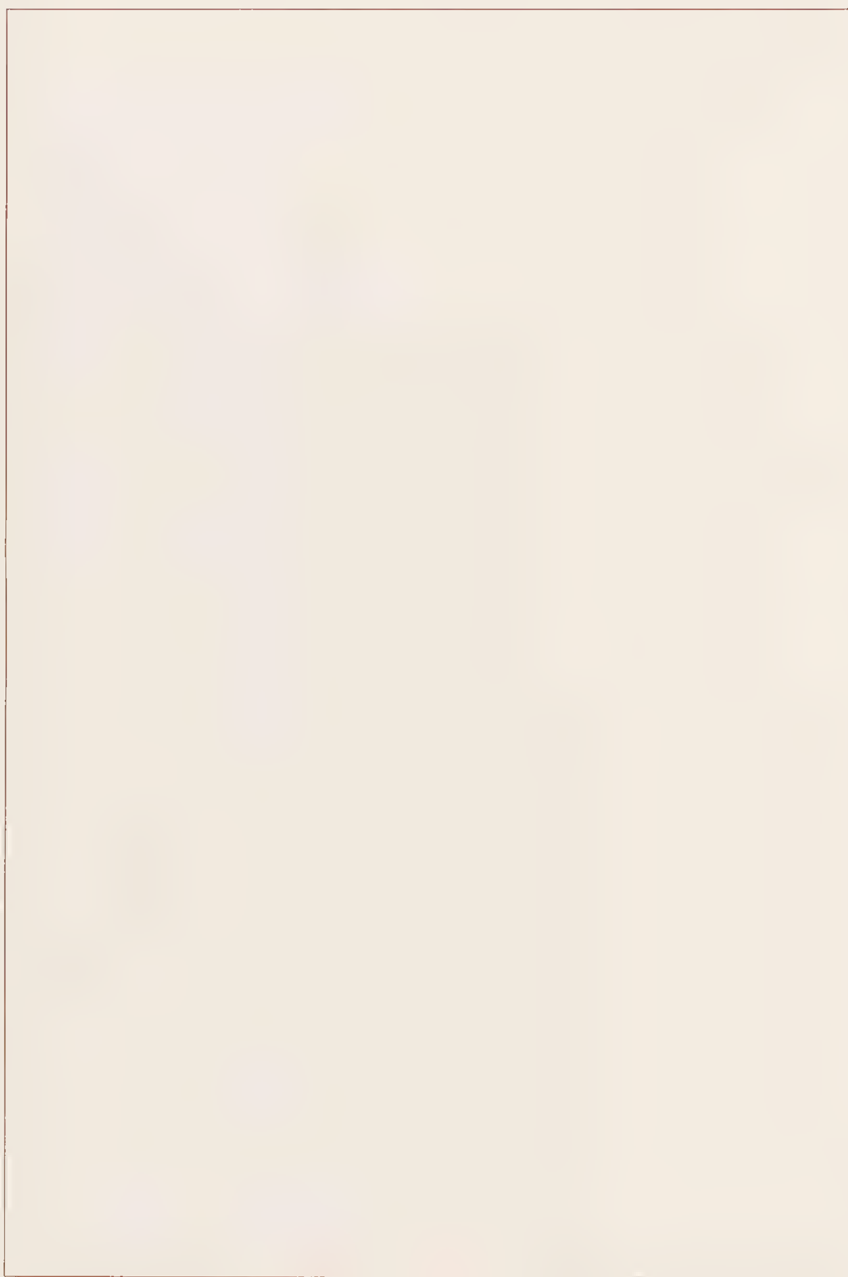
III

L'AFFRESCO DELLA SS. TRINITÀ

NELLA CHIESA DELL'ANNUNZIATA

DI

ANDREA DEL CASTAGNO



La chiesa della Santissima Annunziata è da secoli una delle più visitate ed ammirate di Firenze; sede dei « Servi di Maria » fu ed è il centro del culto della Madonna nella città e sotto questo aspetto è superiore al Duomo stesso che è pure dedicato alla Vergine. Il vantaggio ch'essa ha sopra il Duomo e che le assicurò la predilezione dei fedeli, è un celeberrimo dipinto della Madre di Dio, un affresco rappresentante l'Annunciazione, dal quale la chiesa ha preso il nome, un quadro miracoloso del quale si crede che la testa della Madonna non sia stata dipinta da mano umana. Questa pia leggenda fu favorevole all'incremento del patrimonio artistico della chiesa. Mentre il Duomo rimase per secoli senza facciata, finchè il tempo nostro riparò a tale trascuranza, e nell'interno non ricevette mai quella magnificenza di decorazione che gli si conveniva, nell'Annunziata invece si ammonticchiarono di secolo in secolo, di generazione in generazione, i capolavori in tal modo che lo spazio non era sufficiente a contenerli. Le opere d'arte di epoche trascorse, non soddisfacenti al gusto sempre mutabile, dovettero cedere il posto ad altre e furono, ancora più che nell'altre chiese, rimosse, coperte, modernizzate. La fabbrica stessa è ancora l'antica, dall'atrio alla cupola, tratta da Michelozzo da una condizione assai modesta alla presente grandiosità. La decorazione è tuttavia in massima parte d'origine recente, e lascia a pena indovinare quale dovesse essere, quando nei migliori tempi dell'arte essa uscì dalle mani degli artisti; la chiesa presentava allora un aspetto armonioso, la fabbrica e la decorazione erano in vicendevole accordo; due generazioni eran bastate a fare d'un edificio, singolare anche in Firenze, una meraviglia della città. Il 18 ottobre 1444, festa dell'Evangelista Luca, il Patriarca di Gerusalemme collocò la prima pietra per un vasto ampliamento [1])

[1]) Archivio di Stato di Firenze, Corp. Rel. Soppr. 119 (*SS. Annunziata*), N. 688 (*Entrata e uscita del camarlingo 1441-46*). Quindi bisogna rettificare la notizia che il Patriarca di Aquileia, Lodovico Scarampi, che del resto fu arcivescovo di Firenze solo dal 1438 al 1440, abbia collocata la prima pietra nel giorno di Santa Lucia del 1444. Del Patriarca di Gerusalemme, un Veneziano, dà notizie Vespasiano da Bisticci nelle sue *Vite di uomini illustri del secolo XV*, edite da Adolfo Bartoli nel 1859.

e il 17 gennaio 1516 la chiesa fu consacrata dal Cardinale Antonio del Monte [1]). Risalgono al tempo del compimento e della consacrazione i famosi affreschi nell' atrio, di Andrea del Sarto e d' altri (dal 1510); ci trasporta invece al tempo, alquanto anteriore, dei primi entusiasmi a prò della grandezza e magnificenza della chiesa, alla metà cioè del secolo xv, una serie di capolavori destinati a decorare le parti vicine al venerato quadro dell' Annunciazione: nell' atrio l' affresco del Baldovinetti raffigurante la nascita di Cristo (1460) collocata nella parte esteriore del muro che all' interno porta il venerato dipinto, il tabernacolo di marmo dalle linee grandiose e finamente lavorato, fatto costrurre (1448–1452) da Piero de' Medici, figlio di Cosimo e padre di Lorenzo il Magnifico, nella chiesa dinanzi il dipinto stesso e, alcuni passi più lungi, nella seconda cappella a sinistra, l'affresco di Andrea del Castagno († 1457), da poco tempo riapparso alla luce (Tav. VIII).

Questo affresco non rimase visibile più d' un secolo. Quando la relativa cappella nel 1553 dalla famiglia del fondatore Corboli, la cui discendenza maschile s' era estinta, passò alla famiglia Ciaiani da Montauto [2]), parve a questa che la vecchia decorazione fosse troppo modesta e poco moderna. Ora invece di risparmiare ciò che già esisteva e aggiungere del nuovo soltanto intorno, come il sentimento del nostro tempo storicamente educato richiederebbe, si preferì di comprendere nel piano di rimodernamento anche l' affresco sopra l' altare e di sostituirlo con un quadro d' altare corrispondente al gusto d' allora. A compiere la nuova decorazione fu eletto Alessandro Allori. Egli coprì le pareti e la vôlta con affreschi e per il grande quadro d' altare si propose di riprodurre e por sott' occhio ai Fiorentini un estratto del *Giudizio Universale* di Michelangelo, ciò che, in un tempo nel quale questo non era così facilmente accessibile e conosciuto da tutti come oggi, aveva certamente la sua giustificazione. Per fortuna si ebbe qualche riguardo per l' antico affresco e invece di murarlo e distruggerlo, lo si ricoperse. Ciò avvenne quando il Vasari perseguiva con vivo interesse lo sviluppo dell'arte e lo metteva in luce nelle sue biografie; per mezzo suo si ebbe notizia dell' importante affresco e del suo ricoprimento: nella prima edizione delle sue *Vite* (1550) lodava l' affresco, nella seconda edizione (1568) aggiungeva « ma questa pittura, essendovi stato posto sopra dalla famiglia de' Montaguti una tavola, non si può più vedere ». Così fu possibile l' iniziativa recente di intraprenderne la ricerca; iniziativa che ebbe

[1]) *Il Santuario della Santissima Annunziata di Firenze,* del Padre Tonini, 1876, pag. 46, 285.
[2]) Cfr. la pubblicazione del Padre Tonini, pag. 109.

le migliori accoglienze e permise che l'affresco apparisse alla vista ben conservato dietro la grande tavola, che l'aveva per più di tre secoli sottratto ad ogni sguardo.

V'è rappresentata in un modo originale la SS. Trinità adorata da tre santi; testimonianza d'un'arte di forza straordinaria, tendente energicamente a progredire e che ha il punto di partenza nell'affresco di Masaccio in Santa Maria Novella: ma in quello domina una quiete maestosa ed in questo il movimento e la passione. Partendo dal punto raggiunto da Masaccio, il nostro artista progredì nel sentimento della fisonomia, nell'atteggiamento, nella prospettiva e nel colorito; l'atteggiamento col quale i tre santi guardano meravigliati la celeste apparizione, l'elaborato, passionale viso di quello di mezzo, San Girolamo, e la gravità con cui il Dio Padre si libra sopra il tutto e sostiene la croce con le braccia tese, ammaliano veramente. Il Cristo è rappresentato con una rara virtuosità prospettica e lo si deve senz'altro designare come il compagno della celebre *Pietà* del Mantegna, che si conserva nella collezione di Brera a Milano. Con la testa volta innanzi, presenta uno scorcio così forte, che la figura sua e quella del Padre Eterno prese insieme non raggiungono in altezza la misura della larghezza delle loro braccia distese. Si vede dall'alto sull'aureola, sui capelli e sulle palpebre; si vede dinanzi a sè in forma di semicerchio la corona di spine e il pannolino intorno alle anche. Così la figura, tanto mossa, di San Girolamo sotto di lui è tutta un calcolo preciso, e nessuno dei visi guarda semplicemente dinanzi, ma tutte le teste son rivolte e inclinate in modi diversi. Come nell'atteggiamento delle persone si presentavano sempre nuovi problemi da sciogliere, così il colorito è sempre meditato e pieno d'effetto: le vesti del Padre Eterno son per metà d'un rosso splendente e per metà di color carmino; i cherubini che aleggiano intorno al Cristo sono di rosso di fuoco e le nubi d'un rosso evanescente; il rosso che predomina e che spicca sull'azzurro del cielo, attira l'attenzione alla parte superiore del quadro. Tutti i mezzi posti così fortemente in moto per ottenere l'effetto artistico, i violenti atteggiamenti, gli scorci sorprendenti, le forti tinte, compongono insieme un'opera unita perchè tutti questi artifici furono rivolti al solo scopo di far risaltare il Cristo, come figura principale; egli solo è tranquillo e tutte le agitate figure intorno a lui producono concordemente, per mezzo del loro collocamento simmetrico, l'effetto voluto dall'artista.

Questa rappresentazione del Cristo è d'un valore artistico speciale. Il pittore s'era proposto il problema di far sporgere ad angolo retto il corpo dalla superficie del quadro e la difficoltà lo deve aver solleticato. L'aveva già tentato il Ghiberti nel campo affine della scultura, come prova il suo bassorilievo di Siena (fig. 2), ma poscia, nella porta

« del Paradiso », dove pure le ripetute apparizioni celesti ne avrebbero dato l'occasione, egli preferì di non ritornare su questo problema tecnicamente interessante; il senso della misura trionfò in lui sopra il desiderio di compiere cose sorprendenti e strane, le sue apparizioni celesti furon riprodotte nel modo più leggero e naturale. Anche nella pittura si abbandonò poi l'insolito e il sorprendente per tornare alle rappresentazioni più naturali; ma non lo fece il nostro artista, che era d'una natura troppo violenta e già troppo vecchio per compiere il nuovo passo innanzi. Nel suo tempo parecchi pittori si preoccupavano di sciogliere lo stesso quesito. Domenico Veneziano rappresentò il Padre Eterno nello stesso modo scelto nel bassorilievo senese dal Ghiberti [1]), ma qui la difficoltà si limita in realtà al solo viso; il Del Castagno con la sua Trinità andò più innanzi; alla sua volta fu superato da Paolo Uccello, il quale, nel *Sacrificio di Noè* nel Convento di Santa Maria Novella, non fece sporgere dalla superficie dell'affresco la mezza figura celeste, ma la fece penetrare nel fondo con la testa rivolta in giù [2]). Il pubblico certamente ammirò tutte queste prove d'abilità, ma poi, appena l'attrattiva del nuovo passò, non dovette più prender piacere a una tecnica così spinta; tali rappresentazioni rimasero eccezionali e predominò in seguito, come prima, il costume di raffigurare il Cristo e il Padre Eterno nella solita forma non raccorciata.

Tuttavia l'insolita rappresentazione della *Trinità* fatta da Andrea Del Castagno si dimostrò utile anche nel secolo seguente. Il tempo successivo, che pur disponeva di nuove conquiste, fece ritorno in un caso difficile all'antico artista. Se in un quadro si dovevano riunire figure celesti e terrene, non si era sempre, come qui, contenti di collocarle semplicemente le une sopra le altre, ma alcune volte si desiderava di fare apparire nel quadro la lontananza di spazio, la distanza fra cielo e terra, il che fu reso possibile dalla pratica della prospettiva; dovevano quindi o le figure celesti o quelle terrene apparire molto lontane e perciò piccole, e perdere d'importanza. Or mentre Raffaello nella visione d'Ezechiele con libertà poetica si decise a scegliere il punto di vista nel cielo, Andrea del Sarto posto dinanzi allo stesso problema mantenne il punto di vista sulla terra [3]). Trovandosi così nella necessità di dar rilievo al suo piccolo gruppo della SS. Trinità in cielo e schivare ch'essa passasse inosservata, fece ricorso all'antico artista, opera del quale gli aveva fatto impres-

---

[1]) In un tabernacolo, che ora si trova nella *National Gallery* di Londra, e che è riprodotto da Cavalcaselle e Crowe, *Storia della pittura in Italia,* Vol. V (1892), pag. 128.

[2]) Lo stupendo affresco dell'Uccello è pubblicato dalla *Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen,* Anno VI (1900).

[3]) Nella così detta *Disputa sulla SS. Trinità,* Galleria Pitti, N. 172.

sione nella SS. Annunziata. Così il rosso vivo e la strana disposizione delle linee procurarono anche al suo piccolo gruppo la dovuta importanza.

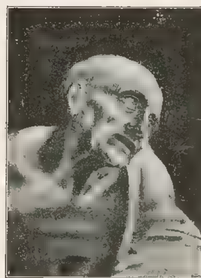
Nella metà inferiore dell' affresco attira l'attenzione San Girolamo, che è nel mezzo. Questa figura era stata riprodotta molte volte, al che deve avere assai contribuito la diffusione nei ceti migliori della città della confraternita portante il suo nome [1]). Il committente del quadro non vi ha certamente appartenuto, ma aveva però motivo di far dipingere il santo, come suo patrono, poichè egli si chiamava Girolamo Corboli [2]). Dal pennello di Andrea del Castagno il santo riceve un' aspra impronta (Tav. IX); la figura del penitente disfatto dalle flagellazioni non fu mai così fortemente espressa, come qui. Questa



nell' affresco di Andrea del Castagno
(nella chiesa dell' Annunziata)



Fig. 23. - Testa di S. Girolamo
che risale pure ad Andrea del Castagno
(quadro nella Galleria Pitti)



dal quadro di Leonardo
(nella Galleria del Vaticano)

figura si coordina in modo notevole alla serie delle antiche rappresentazioni del santo ed è di singolare interesse fisionomico; quelle di artisti più antichi hanno in paragone una espressione fiacca; fra gli artisti più recenti, il Ghirlandaio seguì una diversa via, Leonardo al contrario si uniformò all' impressione di Andrea del Castagno (fig. 23). Mentre la testa e il collo del santo di Andrea, quasi michelangiolescamente modellati, impongono allo spettatore l'ammirazione, il resto della sua figura col leone che gli si stringe addosso, aggiunge un contrapposto alla loro natural vigorìa, così che l'insolita forza dell' espressione diventa per nuove impressioni sopportabile.

---

[1]) « V' erano molti uomini di condizione e di maravigliosi costumi », dice Vespasiano da Bisticci nelle sue *Vite di uomini illustri del secolo XV*. (Firenze 1859), pag. 132, a proposito della Compagnia o Buca di San Girolamo, di cui si ragionerà più minutamente nell' appendice all' ultima parte di questo libro. Si può ancora controllare il suo giudizio con l' elenco dei confratelli.

[2]) V. pag. 76, 77.

Andrea Del Castagno, che poteva compiere cose così eccellenti, venne volentieri incaricato d'altri simili; egli dipinse tanto per la stessa chiesa, quanto difficilmente un altro artista avrebbe fatto e vi compì degli affreschi per almeno quattro cappelle [1]). I soggetti si conoscono tuttora: nella cappella, alla quale si passa dinanzi per giungere dall'entrata e dalla cappella dell'Annunziata all'affresco della *SS. Trinità,* è rappresentato, dietro il presente oscuro quadro d'altare, Gesù Cristo a mezza figura col globo nella sinistra, in atto d'impartire la benedizione a San Giuliano inginocchiato [2]). Diagonalmente di fronte nella cappella d'Orlando dei Medici, notevole pel ricco monumento sepolcrale di questi, si potevano vedere sopra l'altare le figure di Lazzaro, Marta e Maddalena e di un angelo [3]); quest'opera deve considerarsi perduta per sempre, chè altrimenti sarebbe stata ritrovata quando or sono pochi anni vi si collocò il nuovo quadro d'altare. Così non è da sperare che ritorni alla luce il *San Bernardino,* che fu dipinto nella seguente cappella al pilastro d'angolo del braccio destro traversale, dove avevano nella chiesa la loro cappella i Tedeschi [4]), e che era stato tanto ammirato [5]); rimase disgraziatamente vittima dei restauri dei primi tempi. Da questa serie di affreschi di Andrea del Castagno, dei quali parte qui esistette e parte esiste tuttavia, bisogna concludere che numerosi patroni di cappelle, desiderosi di segnalarsi, si trovarono d'accordo nel rivolgersi per la decorazione delle cappelle al nostro pittore.

Di uno di questi affreschi, situato presso la tomba d'Orlando de' Medici, si sa che fu dipinto nel 1455. Anche gli altri e fra essi quello della *SS. Trinità* furono pur dipinti a un dipresso in quell'anno [6]), poichè soltanto nel 1450 furono prese a costrurre le cappelle presso la venerata Annunziata [7]), e nel 1451 fu affidata alla famiglia Corboli la relativa cappella [8]); ma fino al settembre 1453 il pittore fu occupato in Santa Maria

---

[1]) Francesco Albertini nel suo *Memoriale* dell'anno 1510 (ripubblicato da Guasti e Milanesi per le *Nozze Mussini-Piaggio* nel 1863 e da Crowe e Cavalcaselle nell'edizione tedesca della *Storia della Pittura,* Vol. II, pag. 438), ne ricorda tre e soggiunge ch'egli aveva dipinto anche « in altri lochi » della chiesa.

[2]) Nota di Gaetano Milanesi nella sua edizione del Vasari (Firenze, Sansoni), Vol. II, pag. 671; s'intende parlare della prima cappella a sinistra.

[3]) Ivi, ugualmente con nota del Milanesi.

[4]) V. Padre Tonini, *Il Santuario della Santissima Annunziata,* pag. 198.

[5]) *Il Codice Magliabechiano,* cl. XVII, 17, edito dal Frey (Berlino, 1892), pag. 98; C. de Fabriczy, *Il Codice dell'Anonimo Gaddiano* (*Cod. Magliabechiano,* XVII, 17), nell'*Archivio Storico Italiano,* Serie V^a^, Tomo XII, Anno 1893, pag. 67.

[6]) La posteriorità loro fu giustamente riconosciuta dal Waldschmidt, *Andrea Del Castagno* (*Dissertazione,* Berlino, 1900) pag. 38.

[7]) *Il Santuario della Santissima Annunziata,* pag. 277.

[8]) Cfr. pagina 76 e *Il Santuario della Santissima Annunziata,* pag. 109, 277.



Testa di S. Girolamo

nell'affresco della Trinità di Andrea del Castagno nella Chiesa dell'Annunziata a Firenze

Nuova, nell'autunno del 1454 si trovava in Roma [1]), nel 1457 morì e fu tumulato nella stessa chiesa dell'Annunziata.

Questo affresco della *Trinità* ci fa dunque conoscere a quale altezza l'arte di Andrea Del Castagno potè arrivare; al tramonto della vita, già sessantenne, ebbe la soddisfazione di essere chiamato a decorare una delle principali chiese della città; la sua opera, ridonata ora alla luce, dà la misura di ciò che dovette essere un'intera serie di affreschi, che una volta spiccavano fra le decorazioni di questa chiesa.

---

[1]) Cavalcaselle e Crowe, *Storia della pittura in Italia,* Vol. V (1892), pag. 92, 93, Nota.

APPENDICE

I. La fondazione della Cappella

Il documento della fondazione della cappella, sul cui altare si trova l'affresco, ci giunse nella minuta. È del 16 aprile 1451 e suona:

« In nomine domini salvatoris nostri domini nostri Jesu Christi amen. Anno ab ejus salutifera incarnatione milleximo quadringenteximo quinquagesimo primo indictione XIIII et die sextodecimo mensis aprilis actum Florentiae in capitulo fratrum Servorum S. Mariae ordinis S. Augustini praesentibus Saracino Antonii Pucci, Ser Piero Johannis de Florentia et Antonio Francisci Niccolai rogatis. Convocatis infrascriptis fratribus ordinis Servorum S. Mariae sub regula Sci Augustini ad capitulum ad sonum campanae de praecepto et voluntate magistri Cristofani Pieri de Justinopoli prioris dicti conventus, ob qua convocatione interfuerunt omnes fratres professi habentes vocem in capitulo etc. qui etc. Qui prior exposuit dictis fratribus, quod Jeronimus olim Rainerii de Corbolis (Nota marginale: Capella Jeronimi de Corbizis) vult construere et facere unam capellam in dicta ecclesia prope capella Nuntiatae, ubi est ordinata, et quod hoc cedit in ornamentum dictae ecclesiae, et quod est concedendum ei et dicto. Omnibus examinatis dictus prior et fratres dederunt et concesserunt dicto Jeronimo licet absenti et mihi Alexio ut publicae personae pro eo recipienti unum situm seu terrenum, quod est inter capella Pieri.... (sic) de Gagliano sub titulo Sci Juliani et capella Sandri.... (sic) del Gallo [1]) sub titulo Sci Francisci, quod terrenum est latitudinis brachiorum decem vel circa et longitudinis etiam brachiorum X vel circa, super quo

[1]) I fondatori delle cappelle vicine si chiamavano Piero di Filippo da Gagliano e Sandro di Domenico di Francesco del Gallo, come è riferito nel libro del Padre Tonini, *Il Santuario della Santissima Annunziata di Firenze*, pag. 103 e 114.

terreno ipse possit facere unam capellam cum volta desuper terreno, altare, sepultura, armis, signis et aliis demonstrationibus et sub titulo Sci Jeronimi, prout dicto Jeronimo et suis heredibus et successoribus placuerit et placebit, et quod de dicta capella possint facere velle suum. Et dictus prior et fratres promixerunt dicto Jeronimo licet absenti et mihi Alexio ut supra recipienti et stipulanti non molestare inquietare vel alteri concedere, quando ipse Jeronimus et sui descendentes et heredes semper possint facere velle suum, promittentes praedicta observare sub obligatione omnium bonorum dicti conventus. Rogantes me Alexium notarium infrascriptum (errore di scrittura per suprascriptum) et infrascriptum, quatenus publicum conficerem instrumentum. »

(Archivio di Stato, Rogiti di Ser Alessio Matthaei Pelli Galuzii, segnato P. 239, c. 218).

Il nome del fondatore è alterato essendo scritta a fretta la minuta. Girolamo era figlio di Francesco di Rinieri Corboli (non Corbizzi). La sua età è indicata nel gennaio 1458 di 49 anni, nacque dunque verso il 1408 o 1409 [1]. Morì il 3 gennaio 1478; ciò si rileva da un importante elenco dei morti, scritto di propria mano dal Conte Passerini [2], e trova conferma nei libri dei morti conservati nell'Archivio di Stato.

Dalla famiglia Corboli proviene pure, secondo il Catalogo, l'enigmatico ritratto ad affresco di un vecchio vestito di bianco negli Uffizi (N. 1167). Si potrebbe dunque presupporre in lui il fondatore della cappella, se non apparisse troppo vecchio.

II. La scoperta dell' affresco

L'affresco fu scoperto il 3 giugno 1899. I particolari sono dati dalla seguente narrazione del giornale fiorentino *La Nazione,* del 4 giugno:

« *La scoperta di un affresco di Andrea Del Castagno* »

« È noto, come da vario tempo sia stato fondato a Firenze un Istituto di storia dell'arte composto di eruditi tedeschi, che con amore pari all'intelligenza si occupano di studiare sotto ogni aspetto i nostri temi d'arte raccogliendo con amorevole

[1]) Archivio di Stato, Catasto 1457, Quartiere San Giovanni, Gonfalone Drago, Vol. 825, carte 508-512.
[2]) N. 37 dei suoi manoscritti nella Biblioteca Nazionale.

cura ogni sorta di notizie e di documenti, che possano servire alla loro illustrazione. Alcuni tra i componenti questo Istituto e, vogliamo citarne i nomi a titolo d'onore, il prof. Brockhaus direttore, il comm. Marcuard membro del consiglio, il signor Horne e il dott. Warburg, si rivolsero al Sindaco di Firenze ed al Commissario dell'Ufficio Regionale per pregarli a fare eseguire delle ricerche allo scopo di rintracciare un prezioso affresco, che Andrea Del Castagno aveva dipinto per la cappella dei Montaguti nella SS. Annunziata e del quale non si aveva più traccia dopo il restauro subìto da quella cappella 350 anni addietro. La richiesta fu accolta con plauso dal rappresentante del Comune, al quale spetta la custodia della chiesa della SS. Annunziata, e dell'Ufficio Regionale, il quale dette tutte le disposizioni occorrenti per procedere alle necessarie investigazioni. Ieri infatti a cura dello stesso ufficio veniva remossa la pesantissima tavola dipinta dall'Allori, e nella parete sottostante appariva lo splendido affresco di Andrea Del Castagno tal quale l'aveva descritto Giorgio Vasari sulla vita di quell'illustre maestro. Esso rappresenta San Girolamo « secco e raso » presso il leone giacente, fra due Marie oranti e sopra la Trinità col « crocifisso che scorta », come dice il Vasari. L'affresco è brillante di colore, pressochè intatto e, sopratutto, ciò che interessa, immune da restauri.

Avvenuta la scoperta, alla quale assistevano diversi componenti l'Istituto Germanico, l'Ispettore dei Monumenti cav. Carocci, l'ing. Bondì dell'Ufficio tecnico del Comune, alcuni Padri Serviti ed altre persone, il comm. Marcuard pronunziava alcune parole molto cortesi e molto opportune. Signori, egli ha detto, compiuto il lavoro, che ci ha qui riuniti, sento il dovere di ringraziare in nome di tutti gli studenti e degli amanti dell'arte l'onor. Sindaco di Firenze per il permesso accordato di fare le desiderate ricerche in questa chiesa, che è sotto la dipendenza del municipio, l'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti ed in specie il marchese Filippo Torrigiani e il cav. Carocci per il loro prezioso concorso e i reverendi Padri Uffizianti della chiesa per il benevolo aiuto. Certamente lo scoprimento dell'affresco di Andrea Del Castagno descritto così minutamente ed esattamente dal Vasari è un avvenimento importante per tutto il mondo artistico e sarà salutato con gioia dalla città di Firenze, che si arricchisce in questo modo di un'altra opera d'arte preziosissima.

Replicava brevemente l'ispettore Carocci per ringraziare a nome di tutti il comm. Marcuard, che disse le cortesi e lusinghiere parole, e per esprimere i sensi più vivi di gratitudine verso l'Istituto Germanico di Storia d'arte per il contributo prezioso, che esso reca allo studio ed alla maggiore conoscenza del nostro patrimonio

artistico, certo, che tutti gli studiosi italiani si terranno onorati di avere collaboratori così dotti e così caldi ammiratori delle nostre glorie più serene.

L'avvenimento, che ha una importanza artistica grandissima, perchè ben poche sono le opere, che possono attribuirsi con certezza ad Andrea Del Castagno, fu subito comunicato telegraficamente al Ministro della Pubblica Istruzione. A visitare il prezioso affresco si recava quasi subito anche l'onor. sindaco marchese Torrigiani accompagnato dal comm. Marcuard e dal cav. Carocci. »





Fotografia di G. Brogi, Firenze

Pietà e Madonna della Misericordia

affresco del Ghirlandaio nella Chiesa d'Ognissanti a Firenze

IV

LA FAMIGLIA VESPUCCI

E

L'AFFRESCO DEL GHIRLANDAIO

IN

OGNISSANTI



Nella primavera del 1898 Firenze si preparava a festeggiare uno de' suoi più celebri figli, Amerigo Vespucci, l'uomo dal quale prese il nome un intero continente. In quell'occasione si scoprì nella chiesa d'Ognissanti, alla cui parrocchia i Vespucci appartennero, l'affresco qui riprodotto (Tav. X), opera di Domenico del Ghirlandaio; esso fu salutato con gioia, poichè, secondo l'asserzione del Vasari[1]), vi doveva essere il ritratto di Amerigo. Era rimasto quasi tre secoli nascosto da un quadro d'altare[2]), e dietro lo stesso apparve di nuovo; fu diligentemente ripulito dalla polvere secolare, fortunatamente senza ritoccarlo di nuovo, così che si tramanda ai secoli venturi quale giunse fino a noi.

L'affresco si trova sopra il secondo altare a destra, presso la porta laterale, per la quale ordinariamente si accede alla chiesa. V'è rappresentata, in luogo del quadro d'altare, la *Pietà* e di sopra, nella lunetta, la così detta *Madonna della Misericordia* che stende il suo mantello sopra i fedeli che a lei ricorrono. Mentre adunque Cristo e la Madonna rappresentano i principali personaggi ideali, gl'inginocchiati dànno all'opera il carattere speciale di un pio ricordo della famiglia. Disgraziatamente subì danni in tempi antichi, quando la chiesa, cent'anni dopo che l'affresco era stato dipinto, fu rimodernata e nuovamente consacrata dai Francescani[3]); l'orlo vi si sgretolava in tal modo che delle due figure laterali si può soltanto dire che rappresentavano un angelo e un santo vestito di rosso; sopra al cielo fu apposto un nuovo intonaco spalmato grossolanamente. Nella parte inferiore lo sfondo mostra l'antica pittura diligente, frammista di grossolani ristauri: sono antiche le linee fondamentali del paesaggio con gli arbusti sfe-

---

1) Vol. III, pag. 255 dell'edizione del Milanesi (Firenze, Sansoni, 1878).

2) Cfr. Razzòli, *La Chiesa d'Ognissanti in Firenze,* 1898, pag. 64.

3) I Francescani ebbero la chiesa nell'anno 1561 dagli Umiliati, che l'avevan fondata. Subito dopo, nel 1565, seguì lo spostamento del coro e il rinnovamento del suolo, e fino al 1580 l'erezione di molte cappelle (Razzòli, *loc. cit.,* pag. 1-3, 8, 61, 67). La nuova consacrazione ebbe luogo il 1° agosto 1582 (Lapini, *Diario Fiorentino dal 1252 al 1596,* edito dal Corazzini, Firenze, 1900, pag. 217).

rici e con la caratteristica roccia a destra, e la città di Gerusalemme con le sue torri, contrassegnata da una chiesa bisantina (vedi Fig. 24 e 25) la quale deve rappresentare il tempio di Salomone [1]); sono nuove le cime delle torri, nell'estrema lontananza l'elevata città col minareto, ai due lati gli alberi disposti come le quinte d'una scena e le nicchie intorno alle due figure deteriorate. Le figure più in basso, Cristo, Maria e Maddalena, che eran troppo esposte al fumo delle candele dell'altare, furono ritoccate. Quasi tutte le altre figure in alto e in basso sono conservate così bene, come di raro vien fatto di riscontrare negli antichi affreschi; i lineamenti rimasero immutati anche nei più piccoli particolari; in alcune mani si possono riconoscere le increspature delle giunture delle dita; l'ornamento d'oro nell'orlo dei panneggi si distingue bene e attraverso l'aureola punteggiata di quel santo che fissa lo spettatore si possono riconoscere due

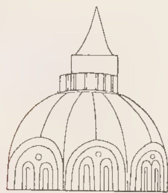


Fig. 24. - Cupola nella Pietà del Ghirlandaio.



Fig. 25. - Cupola della chiesa di San Teodoro ad Atene.

piccole figurine che camminano verso la città, segni sicuri che in queste parti le antiche accurate tinte non subirono ritocchi.

La composizione s'appropria a una fondazione di famiglia. La Madonna accoglie sotto la sua protezione coloro che la invocano fiduciosi nella misericordia del Signore. Tale composizione ebbe origine dalle confraternite allora molto diffuse a Firenze, ad Arezzo, a Venezia [2]). In Firenze ve n'eran diverse. Anzitutto la celebre odierna Arciconfraternita della Misericordia, la quale fin dai tempi del Boccaccio è solita a prendersi cura, durante le epidemie, dei malati e dei morti, una vera benedizione pel popolo, e che ancor oggi dopo più di cinque secoli ripete per le strade della città le antiche opere pietose. Dalle confraternite, ove confinano la vita ecclesiastica e civile, questa speciale rappresentazione della Madonna entrava nelle famiglie. La famiglia che qui è

[1]) Com'è ricordato in altra occasione a pag. 29.

[2]) Più ampie notizie sopra questa speciale rappresentazione della Madonna e sulle confraternite si trovano nell'*Appendice* a pag. 103 e seg.

dipinta ai piedi della Madonna richiama la nostra attenzione, perchè l'altare apparteneva ai Vespucci e, come già fu detto, secondo il Vasari vi deve essere anche il ritratto del navigatore Amerigo.

Per vagliare come si conviene l'ultima asserzione, occorre anzitutto domandarsi, se vi siano ritratti noti di Amerigo da poter consultare; molti passano per tali, poichè



Fig. 26. – Colombo e Vespucci, quadro nel Palazzo Municipale di Genova.

il loro numero dipende dalla celebrità grande a cui Amerigo giunse, e la sua effigie doveva esser presentata ogni qual volta Firenze voleva porre sott'occhio a sè e agli altri i suoi figli più degni, e in tutto il mondo si desiderava di conoscere quelle fattezze, come quelle di Colombo. I ritratti, che pretendono rappresentarlo, son però certo molto diversi l'uno dall'altro: se si uniscono fra loro quelli simili, si vengono



Fig. 27. - Colombo e Vespucci da un'incisione in rame di Adriano Collaert su disegno di Giovanni Stradano.

a formare dei gruppi. Alle volte il personaggio è raffigurato quasi di profilo, a mezzo busto, con un berretto in capo e lo sguardo dritto innanzi a sè; così egli appare in un piccolo quadro a Genova, patria di Colombo, rappresentante, in due medaglioni, Colombo e Vespucci, accompagnati da putti raffaelleschi (Fig. 26). La più notevole rappresentante di questo gruppo è certo l'incisione fatta su disegno del pittore olandese Giovanni Stradano, glorificante la scoperta dell'America e che in

alto mostra pure i medaglioni dei due viaggiatori (Fig. 27). Quell'artista era fra gli intimi del Vasari, ch'egli aiutò nel compiere le sue pitture ed al quale fornì notizie per la seconda edizione delle *Vite*[1]). Egli era uno dei più attivi pittori del suo tempo a Firenze e fra l'altro ebbe a prestar l'opera sua per le decorazioni festose pel ricevimento di Giovanna d'Austria nell'anno 1566, nelle quali i ritratti di Amerigo e d'altri famosi fiorentini si vedevano in un arco di trionfo[2]). Così, mezzo secolo dopo la sua morte, si glorificava il viaggiatore nella sua patria. Egli veramente l'aveva già lasciata per sempre nel 1492 ed era morto nel 1512 in Spagna; ma in Firenze vivevano tuttavia i discendenti del suo fratello maggiore e altri parenti lontani. La tradizione di famiglia avrà dato il nome di Amerigo a quel ritratto. Un secondo gruppo di ritratti lo mostra con lo sguardo quasi sempre rivolto in alto, di tutto profilo, il capo nudo con pochi capelli in giro, il naso aquilino, la fronte sfuggente. Così egli fu già rappresentato verso il 1600 nella facciata del palazzo Valori in Borgo degli Albizzi, notevole pei venti busti di fiorentini famosi; egli vi figura fra gli eletti insieme a Leon Battista Alberti, Dante, sant'Antonino e Lorenzo il Magnifico[3]). Anche questo ritratto ebbe voga a Firenze e vi predominò per tre secoli in pittura e in scultura (Fig. 28 e 29), fino a mezzo secolo fa, quando gli



Fig. 28. - Vespucci, medaglia nel Museo Nazionale di Firenze.

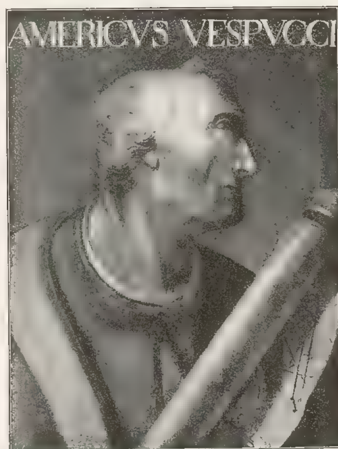


Fig. 29. - Vespucci, quadro negli Uffizi.

[1]) Intorno a lui vedi VASARI e CAREL van MANDER, *Le livre des peintres,* edito nel 1884 dal Hymans.
[2]) DOMENICO MELLINI, *Descrizione dell'entrata della serenissima reina Giovanna d'Austria,* Firenze, 1566, pag. 13.
[3]) Vedi FILIPPO VALORI, *Termini di mezzo rilievo e d'intera dottrina tra gli archi di casa Valori in Firenze,* 1604, ristampato nel volume: PHIL. VILLANI, *Liber de civitatis Florentiae famosis civibus,* Firenze, 1847, pag. 249 e seg.

Uffizi furono nel pianterreno decorati all'esterno con una lunga serie di statue di celebri Toscani: in fondo, presso l'Arno, sono quelle di Vespucci e di Galileo. Frattanto fuori di Firenze, nei Paesi Bassi, era venuto in voga un nuovo ritratto che si distingue dagli altri per aver la barba: i ritratti di questa maniera possono essere collegati in un terzo gruppo (Fig. 30 e 31). Un mezzo busto barbuto con larga veste e basso berretto, a mezzo profilo, per lo più con lo sguardo chino sopra una carta geografica del mondo tenuta in mano, s'incontra spesso col nome di Amerigo nelle raccolte di ritratti del secolo decimottavo e trovò, per mezzo della incisione in rame, una larga diffusione.

Invece d'una soluzione sola intorno ai tratti fisionomici del viaggiatore, come sarebbe desiderabile, ne abbiamo dunque tre, che non possono assolutamente riferirsi allo stesso personaggio. Quando recentemente il suo centenario richiedeva una decisione intorno al modo di figurare il festeggiato, la scelta era difficile e lo fu resa ancora più dal ritrovamento dell'affresco. Questo risale senza dubbio ai tempi d'Amerigo e l'asserzione del Vasari doveva essere rispettata come antica testimonianza; considerando che il Vasari nomina quest'affresco fra le prime opere del Ghirlandaio e sapendosi che Amerigo era di circa cinque anni più giovane del Ghirlandaio, bisognava concludere ch'egli dovesse essere qui ritratto in età affatto giovanile e che non potesse quindi essere che il giovinetto inginocchiato presso la Madonna. Si ebbero quindi non più tre ma ben quattro ritratti d'uomini fra i quali scegliere; e si ritenne giusto, nel compiere il monumento che a lui unitamente a Paolo Toscanelli venne eretto in Santa Croce e nel coniare una medaglia in onore d'ambedue, di non attenersi strettamente ai lineamenti personali del giovinetto. Poichè Amerigo era l'uno di quattro fratelli d'età poco differente fra loro, con giusta precauzione gli si diedero lineamenti che mostrano una somiglianza di famiglia tanto col giovinetto dell'affresco quanto col ritratto genovese di cui prima abbiamo parlato. A questo modo si credette almeno d'approssimarsi al vero aspetto del navigatore.



Fig. 30. - Vespucci, incisione olandese in rame dell'anno 1620 circa.

C' è una via d'uscita dall'imbarazzo causato dai molteplici pretesi ritratti di Amerigo sostanzialmente differenti l'un dall'altro. Un più accurato studio ci fa riconoscere ch'essi risalgono a un'origine comune; e, cosa curiosa, questa è l'affresco in Ognissanti. Il primo gruppo di ritratti, a cui appartiene quello genovese e quello di Stradano consta di copie dell'uomo inginocchiato all'estrema sinistra (Fig. 32 e 33). Il secondo gruppo, che si era per tanto tempo naturalizzato a Firenze, riproduce l'uomo dai pochi capelli bianchi in giro, che guarda la Madonna volgendo la schiena allo spettatore (Fig. 34 e 35). Il terzo e più recente gruppo (Fig. 30 e 31) a giudicare dalla fronte e dal naso trasse origine dai due primi [1]) aggiuntavi la barba. Per decine d'anni, mentre il ritratto d'Amerigo era ricercato, l'affresco in Ognissanti era visibile e soltanto al principio del secolo XVII fu ricoperto [2]); fino allora molti artisti ne tolsero, secondo la miglior credenza, il ritratto che cercavano, scegliendo l'uno questa e l'altro quella figura. Le loro copie vennero poi ricopiate da altri, che non avevano dinanzi l'originale, così che ogni volta i particolari erano esposti a nuove modificazioni. Si rinnoverà altre volte il caso nella storia dell'arte, che diversi ritratti, i quali vorrebbero riprodurre la stessa persona, trovino la loro spiegazione nel fatto che gli artisti, che devono dare un determinato ritratto, credono trovarlo ciascuno in persone diverse d'un certo quadro e per tal via saranno sciolte altre questioni iconografiche. Sopra una raccolta di ritratti, che portino il nome del navigatore Amerigo, si può appunto scrivere a guisa di motto l'asserzione del Vasari, che nella cappella dei Vespucci in Ognissanti nell'affresco della Madonna della Misericordia è il suo ritratto. Invece dunque di contribuire alla spiegazione dell'affresco, i pretesi ritratti ricevono piuttosto la loro



Fig. 31. - Vespucci, incisione in rame del 1671.

[1]) Figura 31 dal primo gruppo, figura 30 dal secondo.
[2]) Vedi pag. 119.

spiegazione dall'affresco stesso. Chi, incominciando in Ognissanti, si rivolge a loro, compie un giro e ritorna, dopo un viaggio in ogni modo non infruttuoso, al punto di partenza.

Si deve per altra via tentare di determinare chi rappresentino le singole figure sotto il manto della Madonna. La storia della famiglia stessa ci rischiarerà, se ci occupiamo delle sue vicende subìte nella seconda metà del XV secolo, epoca alla quale l'affresco appartiene [1]).



Fig. 32. – Particolare nell'affresco del Ghirlandaio in Ognissanti.

Della famiglia Vespucci in Firenze divennero notevoli tre diversi rami, tutti e tre appartenenti alla parrocchia d'Ognissanti e abitanti nella strada omonima. L'uno, quello del mercante Simone, aveva già cent'anni prima ben meritato della città fondando un ospedale, che esiste tuttavia nell' immediata vicinanza della chiesa, e i suoi membri principali per cinque intere generazioni raggiunsero la dignità di priori; era imparentato con Luca Pitti. Ad esso appartenne Messer Guidantonio, il notevole uomo di stato che, prendendolo seco in una ambasceria in Francia nell'anno 1480, fece conoscere i paesi stranieri al giovane Amerigo, del quale era soltanto un parente lontano [2]). Un secondo ramo, quello di Giuliano, fiorì quasi nella stessa epoca ed era composto sopratutto di banchieri. Esso soggiacque allora a un tragico destino. Più tardi dei due nominati, acquistò importanza anche il terzo ramo e per tre generazioni i suoi membri principali furono distinti giuristi: a questo appartiene il navigatore. Suo nonno, del quale ricevette il nome, Ser Amerigo, venne in città dal sobborgo di Peretola, si comprò, fra la chiesa e l'ospedale fondato dai suoi parenti, una casa [3]) e fu per lungo tempo cancelliere della Signoria [4]). Suo padre, Ser Nastagio, fu pure cancelliere della Signoria e poscia proconsole dei giudici e dei notai, come il fratello



Fig. 33. – Medaglione tratto dalla figura 27.

---

[1]) Copiosa di notizie interessanti è la nuova edizione della *Vita di Amerigo Vespucci scritta da Angelo Maria Bandini*, Firenze, 1898, pubblicata dall' Uzielli per il centenario d'Amerigo, con dati d'archivio e l'albero genealogico. Sulla famiglia Vespucci e sui ritratti dei suoi membri si parla nelle *Appendici*, poste in fine del nostro libro.

[2]) Ivi, pag. 71.

[3]) Catasto dell'anno 1469 e 1470.

[4]) « Dal 1434 al 1470 fu cancelliere della Signoria » si dice di lui nella edizione dell'Uzielli della *Vita di Amerigo Vespucci* del Bandini, pag. 74.

maggiore, Ser Antonio. Mentre dunque la sua famiglia, ricca di uomini eminenti, si era acquistata in patria onore ed importanza in più campi dell'attività umana, egli stesso si apriva inaspettatamente un più vasto campo d'azione.



Fig. 34. - Particolare nell'affresco del Ghirlandaio in Ognissanti.

L'affresco trasporta lo spettatore in questo simpatico ambiente di famiglia. Bisogna prescindere dal ramo del mercante Simone, il quale già da un secolo possedeva una cappella di famiglia in altra parte della chiesa; qui devono essere sepolti i banchieri e i giuristi. L'albero genealogico è noto, ma mentre dovremmo aspettarci che lo stato di famiglia da una parte e i componenti la famiglia ai piedi della Madonna dall'altra si spiegassero a vicenda, con delusione dobbiam constatare che ciò non avviene; anzi tutto non si riescirebber a spiegare le due vecchie coppie di sposi; poi la famiglia non si componeva di tanti preti o monaci. Pur tuttavia, se non c'è un errore fondamentale, l'affresco e l'albero genealogico devono accordarsi; ciò avviene, in una maniera molto chiara, se vi si cercano non i vivi, ma i morti. Qui erano le loro tombe, qui erano devotamente ricordati, quindi era pur questo il luogo dei loro ritratti. Fra i defunti della famiglia non esistevano veramente monaci, nè monache, ma queste figure monacali si possono spiegare col costume, di natura schiettamente chiesastica, già largamente diffuso, di farsi seppellire con vesti di frate o di monaca; costume che d'altronde neppur oggi è scomparso completamente.

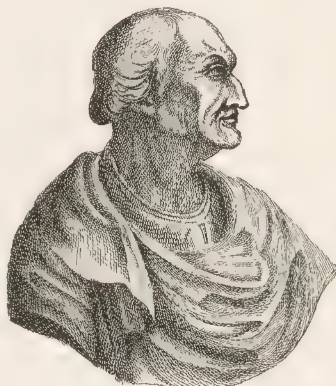


Fig. 35. - Busto della medaglia nella figura 28.

In base a queste considerazioni è possibile riconoscere le persone rappresentate (Tav. XI). Le due venerande coppie di sposi sono evidentemente i defunti capi della famiglia, che qui avevano eretto le sepolture. Alla sinistra è inginocchiato il cancelliere della Signoria, Ser Amerigo, che fu in carica al tempo di Cosimo e di Piero e che all'inizio del governo di Lorenzo il Magnifico lasciò,



Ser Amerigo
nonno
del navigatore
1394-1472

Jacopo
figlio
di
Ser Amerigo
1437-58

Arcivescovo
Antonino
1389-1459

Bartolomeo
figlio di
Ser Amerigo
1428-1476/80

Giuliano
1406-66

Lapo
figlio
di
Giuliano
1446-62

Madonna della Misericordia

affresco del Ghirlandaio nella C

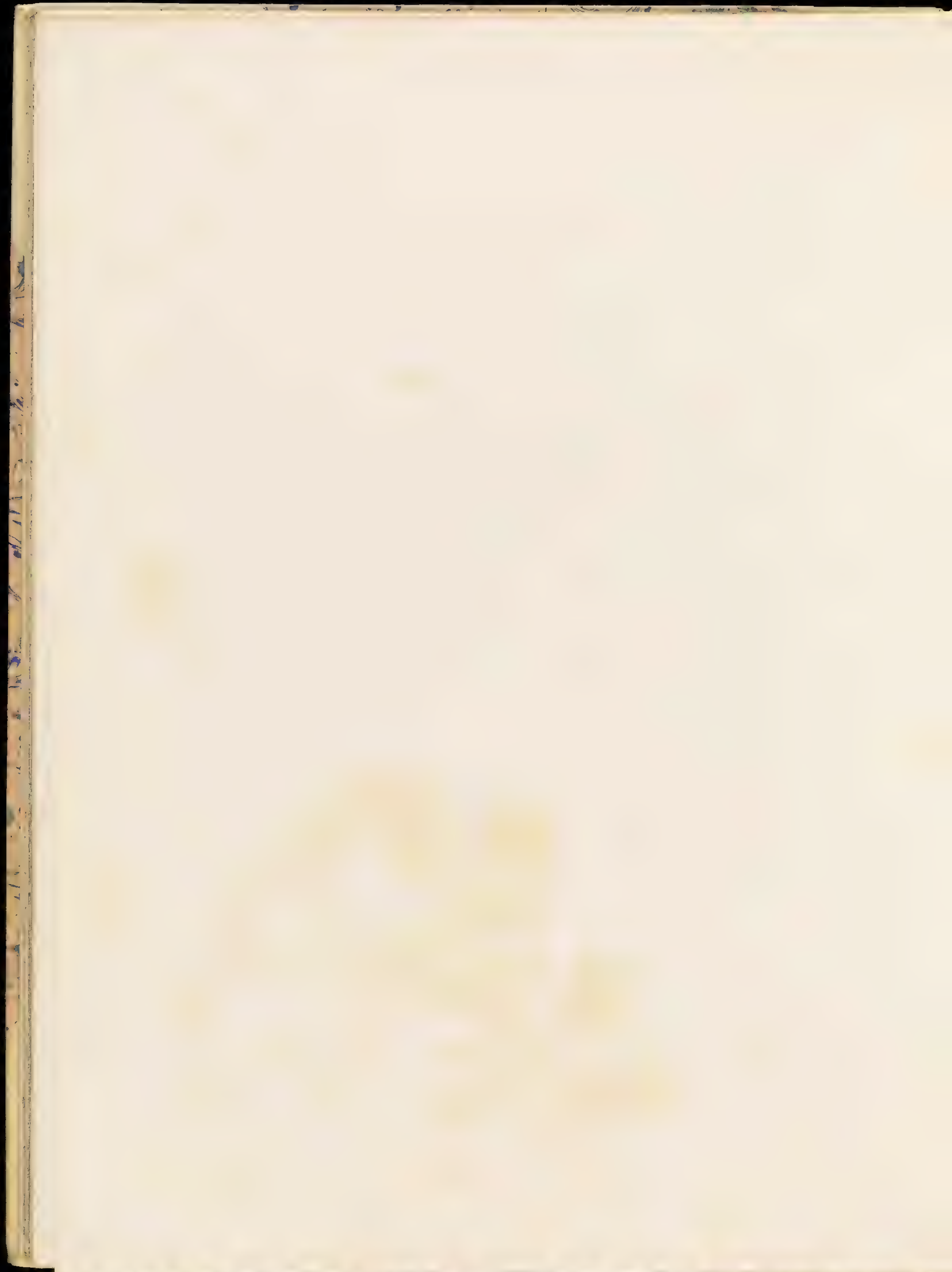


Fotografia di G. Brogi, Firenze.

Apollonia 1ª moglie di Bartolomeo -1464 o Agnoletta | Bice moglie di Giuliano 1417-81 | Maria 2ª moglie di Bartolomeo 1450-1476 80 | Simonetta 1ª moglie di Marco nipote di Giuliano 1453-76 | Piera Francesca figlia di Bartolomeo 1476 fin verso 1480 | Nanna moglie di Ser Amerigo nonna del navigatore 1405-67

con la Famiglia Vespucci

Chiesa d'Ognissanti a Firenze



vecchissimo, l'ufficio, collega di Leonardo Bruni e di Poggio, certamente non celebre come essi, forse perchè non cinse alloro letterario. Il suo magnifico abbigliamento rassomiglia quasi in tutto a quello del suo collega Leonardo Bruni, quale venne descritto da un suo contemporaneo: egli porta una cappa rossa con risvolti di pelliccia alle maniche, un mantello rosato, un copricapo rosso, ravvolto come un turbante, con la punta pendente da un lato[1]); di fronte a lui, a destra, è inginocchiata la moglie Nanna; son questi i nonni del navigatore, che crebbe giovanetto sotto i loro occhi. Ser Amerigo morì vecchio di circa ottant'anni nel 1472, mentre sua moglie era passata di questa vita qualche anno prima. La pietra sepolcrale della tomba di famiglia, ch'era stata tolta dal suo posto e che ora fu ricollocata dinanzi all'altare, porta il suo nome e la data 1471. Seguono a Ser Amerigo i due suoi figli, morti nel fior della vita, Iacopo e Bartolomeo: di Iacopo sappiamo soltanto che morì nel 1458, quando cioè Amerigo era appena un bambino di quattro anni. È assai significativo, che Bartolomeo qui appaia sotto la bianca veste di penitenza di una assai severa confraternita, consacrata alla *Misericordia del Salvadore,* che aveva sede in Santa Maria Novella. I suoi statuti contenevano fra l'altro le seguenti norme: che nessuno poteva in vita sua rivelare a uno non confratello, ch'egli vi apparteneva, o in generale rivelare cosa alcuna intorno ad essa, sotto pena d'espulsione; nell'ora della morte di ogni membro si sarebbe giudicato, se era degno degli onori o no; se veniva trovato degno, la compagnia mandava alla sua sepoltura il drappo funerario, il suo abito da penitente e le torchie, veniva quindi sepolto vestito del suo bianco abito da confratello; l'invio della veste bianca, l'intervento dei suoi confratelli che segreti restavano, furono dunque per lui una testimonianza, ch'egli s'era in vita dimostrato degno della confraternita, la quale richiedeva da ogni suo membro una condotta pia e regolata secondo i dettami della chiesa, « usi verità in ogni cosa, e con benignità governi la sua famiglia ». Bartolomeo aveva appartenuto alla compagnia dal suo trentesimo anno, quando gli era stato rapito il fratello. A lui, ravvolto nell'onorevole abito della confraternita, ben corrisponde la moglie che gli sta di fronte con una veste monacale, che prova che essa aveva condivisa la severa regola di vita dello sposo. Marito, moglie e figliuola morirono negli stessi anni. Il primo aveva già avuta un'altra moglie; rimane dubbio se la figura giovanile a destra della Madonna rappresenti la sua

[1]) Leonardo Bruni è così descritto da VESPASIANO DA BISTICCI, *Vite di uomini illustri del secolo XV,* Firenze, 1859, pag. 437: « Portava una cappa di cambellotto di grana (intorno a questo color rosso v. DOREN, *Studien aus der Florentiner Wirtschaftsgeschichte,* vol. I. Stuttgart, 1901, pag. 78 e seg.), lunga appresso alla terra, con maniche che si rimboccavano foderate; e in su la cappa portava un mantello rosato, isparato dallato, lungo infino in terra; in capo uno cappuccio rosato, avvolto colla foggia dallato ».

prima moglie mortagli innanzi, o sua figlia o una nipote. La seconda vecchia coppia di sposi, rappresentata in ginocchio ai lati della Madonna, era a capo dell' altro ramo della famiglia. Sono il Priore e Gonfaloniere Giuliano e sua moglie Bice, quegli ornato della rossa veste talare, suo abito ufficiale, questa ricoperta di nere vesti, vera immagine del dolore. Egli aveva a pena visto l'apogeo dell' importanza e del benessere della sua famiglia, quando morì nel 1466; il suo nome e la data della sua morte si leggevano sulla pietra sepolcrale della sua tomba di famiglia. La moglie gli sopravvisse quindici anni e nella sua vecchiaia ebbe ancora da sopportare altre sventure; il figlio Piero, unico rimasto in vita, le preparava aspri dolori [1]). Benchè fornito di buon ingegno, che lo rendeva atto ai pubblici uffici, dissipò i beni ereditati e nei giorni pericolosi dopo la congiura de' Pazzi (1478), nei quali la più semplice prudenza consigliava un contegno tranquillo, si mostrò eccitato, fazioso, volubile e sventato così che fu tenuto prigione per tutta la vita, come pericoloso alla tranquillità pubblica; nello stesso tempo il figlio Marco venne bandito. Ottenuta per intercessione principesca la grazia due anni dopo, preferì tuttavia di lasciar per sempre Firenze. La madre non dovette però apprendere la sua uccisione, avvenuta nell'anno 1485; ella vide trapassare tutti quelli che qui nel quadro le sono riuniti intorno e nel dolore e nelle sventure il suo sentimento religioso si accrebbe certamente. Già anni prima della sua morte aveva stabilito con testamento che per la salute dell' anima sua fossero dette mille messe in quattro chiese e ottenuto il permesso di entrare nel convento delle Clarisse di Monticelli, dov' era monaca una sua figlia [2]); così l' abito monacale ben corrisponde alla sua inclinazione e allo stato dell' animo suo. Presso il padre Giuliano è inginocchiato, con lo sguardo rivolto in alto, il giovane Lapo, detto pur Lapaccio, che i genitori perdettero appena sedicenne. Presso monna Bice è inginocchiata la nipote Simonetta, immagine della sofferente bellezza, cui fu negato il godimento di una lieta esistenza; il suo atteggiamento è quello d'una Venere, il suo abbigliamento, in tunica verde con cintura rossa e mantello rosa, è ricercato e pieno d'effetto, i suoi tratti son belli, i capelli biondi, e si spiega com' ella trovasse ammirazione presso i pittori e i poeti e presso i de' Medici. Ma alla bella giovane manca evidentemente un'espressione gioiosa. Maritata, secondo il costume d'allora, appena quindicenne, mentre anche suo marito Marco non era

[1]) Intorno a lui v. LUCA LANDUCCI, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516*, edito dal Del Badia, Firenze, 1883, pag. 22, 29, 34, 35; l'edizione del BONUCCI della *Congiura de' Pazzi, narrata in latino da Angelo Poliziano*, Firenze, 1895, pag. 76 e seg., 94, 96, 115 e seg., 196; l'edizione dell'Uzielli della *Vita di Amerigo Vespucci* del Bandini, Firenze, 1898, pag. 75.

[2]) Vedi pag. 118.

più vecchio di lei[1]), senza figli, senza salute, ella non raggiunse che l'età di 22 o 23 anni; il fanciullo dietro a lei non era suo, ma della donna inginocchiata più alla sinistra. Dall'altra parte tra i due capi famiglia Ser Amerigo e Giuliano è inginocchiato un venerabile vecchio, vescovo o arcivescovo, che non appartenne certo ai Vespucci e bisogna perciò ammettere che la venerazione e l'amicizia abbiano causato l'ammissione del prelato nel seno della famiglia riunita a preghiera in un luogo sacro. È il vecchio e veneratissimo contemporaneo della famiglia rappresentata qui, l'arcivescovo Antonino di Firenze, canonizzato dopo morte[2]). Così si riconosce persona per persona tutto il gruppo della famiglia e lo spettatore può partecipare al destino di ciascuno di loro e può quasi condividere i loro successi e le loro speranze deluse.

Dal pittore venne così assunto il difficile compito di ritrarre dei defunti. Con ciò si spiega anche la somiglianza tipica di famiglia, che qui unisce padri e figli e che oltrepassa la misura che in natura generalmente predomina, benchè non soverchiamente urtante, abilmente raddolcita com'è dalla posizione del capo e dalla profondità dello sguardo. Chi la nota, facilmente s'avvede che i visi dei figli sono semplicemente copiati da quelli dei padri e che quindi non si può fare alcun giudizio sopra una reale fedeltà al vero; dei padri, che eran stati uomini eminenti, il pittore poteva avere un ritratto, un bassorilievo, un busto o un disegno più facilmente che non dei figli, i quali non avevano attirato sopra di sè l'attenzione; ma il pittore non poteva lasciarsi tuttavia trattenere dal rappresentare, come meglio gli conveniva, anche quei membri della famiglia di cui non conosceva il preciso aspetto. Così solo una parte dei ritratti si basa sull'osservazione, sebbene indiretta, del vero, e nessuno di essi fu direttamente copiato dal vivo; conseguentemente manca loro il lampo vitale dei ritratti fedeli, e l'oggettività dei tratti fisionomici sottilmente osservati; tuttavia, a causa dell'altezza a cui l'affresco si trova, ciò sfugge all'osservatore e non produce quindi un'impressione sgradevole.

Non è a farsi alcun rimprovero al pittore se egli si è limitato a una riproduzione generica di tratti fisionomici: il problema di ritrarre dei defunti, impossibile a risolversi perfettamente, gli imponeva tale limitazione; senza un tal legame egli sarebbe stato in caso di fornire ritratti parlanti. La prova di ciò ne viene offerta da due

---

1) Ad ambedue nel catasto del 1469-70 viene data l'età di 16 anni, e di Marco si sa che era stato battezzato il 15 ottobre 1453.

2) Cfr. pag. 112.

visi della metà inferiore del dipinto. Dei santi, che qui circondano il corpo di Cristo, due non sembrano concepiti come figure ideali, ma hanno lineamenti personali (Tav. XII); essi appaiono d'una vitalità che, in paragone ai ritratti di famiglia che si vedono al disopra, li rende degni di nota perchè fino ne' minuti particolari rivelano una fedele riproduzione dal vero. Tenuto conto della somiglianza di uno di loro con la famiglia di Ser Amerigo, si può forse supporre in essi i fondatori, i capi allora viventi della famiglia: nel più vecchio, che guarda fuori dal quadro, sarebbe quindi da riconoscere Ser Nastagio, il figlio di Ser Amerigo e padre del navigatore e nel giovane ricciuto dietro di lui, Marco, il figlio dell'infelice Piero. L'età d'ambedue concorderebbe. Ser Nastagio era stato, come suo padre, cancelliere della Signoria, e come lo fu suo figlio maggiore, proconsole dei giudici e notai, e morì a 56 anni nel 1482. Marco aveva allora 29 anni. Egli, come s'è detto, aveva già sposata a quindici anni la bella Simonetta e, perdutala dopo breve tempo, si era di nuovo ammogliato e visse ancora fino alla fine del secolo, circondato man mano da una schiera di figli, senza tuttavia raggiungere quel benessere ch'egli nella sua fanciullezza aveva conosciuto; alle sue figlie non rimase più tardi che rinchiudersi in un chiostro. Non possiamo avere la certezza assoluta che qui siano veramente rappresentati i fondatori; così non sapremmo quali santi si volessero indicare con queste due figure: quello che guarda in fuori, vestito d'una nera cappa monacale con la palma del martirio in mano potrebbe essere il santo patrono di Ser Nastagio, il monaco e martire Anastasio Persa, la cui effigie, si credeva, anche soltanto guardata, portava salute[1]). Avveniva allora qualche volta che si dessero alle figure dei santi i lineamenti oggettivi d'un personaggio; uso che rappresentava un'esagerazione dell'abilità acquistata nel riprodurre fedelmente le fisonomie delle persone, aspramente biasimato dal Savonarola[2]). Ma Ser Nastagio non era

---

[1]) Baronius, *Martyrologium Romanum* (1631), 22 gennaio.

[2]) Il Savonarola così si esprime in una delle sue prediche quaresimali: « L'imagine de vostri dei sono le imagini et similitudini delle figure, che voi fate dipingere nelle chiese, et li giovani poi vanno dicendo a questa et quella: costei è la Magdalena, quell'altra è santo Giovanni, perchè voi fate dipingere le figure nelle chiese alla similitudine di quella donna o di quell'altra, il che è molto male fatto et in grande dispregio delle cose di Dio » (Savonarola, *Prediche quaresimali sopra Amos propheta, etc.*, il sabato innanzi la terza domenica; Villari, *La storia di Girolamo Savonarola e de' suoi tempi*, Vol. I, pag. 519 della 2ª ediz. del 1898). A questo proposito si ricordi che un quadro di Santa Caterina del Botticelli nella Galleria di Altenburg riproduce i lineamenti di Caterina Sforza-Riario (Schmarsow e a. nella *Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 1897, pag. 182, pubblicato dal *Kunsthistorisches Institut* della Università di Lipsia); questa apparteneva ai nemici del Savonarola e sposò infine nel 1497 Giovanni di Pier Francesco de' Medici. Intorno alla posizione presa da alcuni membri della famiglia Vespucci nel processo contro il Savonarola v. Villari, *La storia di Girolamo Savonarola*, 2ª ediz., pag. 182, 202 e clxxv; Villari e Casanova, *Scelta di prediche e scritti di Fra Girolamo Savonarola*, pag. 149 e 517.



Fotograf. di G. Brogi, Firenze

Due Santi nella Pietà

affresco del Ghirlandaio in Ognissanti a Firenze,
forse i ritratti dei committenti Ser Nastagio e Marco Vespucci

più in vita quando predicava il Savonarola e Marco non poteva, sul finir della vita, esser così in vista come lo era stato ne' suoi anni felici. Inoltre le due figure formano nell'affresco così ricco di persone a pena un'eccezione, poichè la sua impressione generale viene determinata dalle figure ideali della *Pietà* e dei morti inginocchiati sotto il manto della Madonna.

Le persone qui ritratte indicano a un dipresso il tempo in cui l'affresco fu dipinto. Se indicazioni di questo genere bastassero a far conoscere precisamente l'origine di un dipinto, ne risulterebbe tosto il breve spazio di otto mesi tra la morte di monna Bice (6 settembre 1481), già rappresentata fra i defunti, e la morte del fondatore Ser Nastagio (28 d'aprile 1482). Ma poichè non è da escludere nè che una vedova si faccia, ancora vivente, ritrarre insieme al marito morto, nè che un fondatore venga ritratto dopo la sua morte, così i limiti di tempo si devono allargare, tanto più che l'artista in quel tempo non si trovava a Firenze, ma era invece occupato a Roma intorno alla Cappella Sistina [1]). Immediatamente prima, circa nel 1480, egli deve aver dipinto l'affresco d'altare per i Vespucci. L'altare era già da una diecina d'anni in possesso della famiglia e il progetto di decorarlo sontuosamente deve appunto essersi maturato in quel tempo in cui una micidiale epidemia disertava la città [2]); la morte aveva già rapiti alcuni membri della famiglia, s'approssimava ad altri e tutti minacciava da un momento all'altro; in quattro anni circa, uno dei rami della famiglia, quello di Bartolomeo, s'era quasi del tutto estinto, e non v'era rimasto che un povero orfano, del quale più tardi si prese cura lo zio canonico Giorgio Antonio, facendo traslare al giovane nipote il proprio canonicato del Duomo. Marito, moglie e figliuola erano del pari scesi nella tomba. Il sentimento di tali avvenimenti diresse la

---

[1]) Dal 27 ottobre 1481 al 17 gennaio 1482 egli dipinse un affresco nella Cappella Sistina, come risulta dal fatto che i quattro pittori Rosselli, Botticelli, Ghirlandaio e Perugino vi compirono in questo tempo i primi quattro affreschi dei dieci che avevano assunto e che i sunnominati pittori si erano obbligati a condurvi a termine anche gli altri affreschi fino al 15 marzo 1482. I due importanti documenti intorno a tal lavoro furono pubblicati da Pogatscher in appendice all'opera di STEINMANN, *Die Sixtinische Kapelle*, Vol. I, 1901, pag. 633 e seg., il documento del 27 ottobre prima ancora da Domenico Gnoli nell'*Archivio storico dell'arte*, anno VI (1893), pag. 128.

[2]) Sulla epidemia abbiamo le seguenti notizie: una lettera in latino di Amerigo a suo padre da Trebbio nel Mugello in data del 19 ottobre 1476 (nel volume dell'Uzielli, pag. 17, 18, 82); per gli anni 1478-80, notizie nel *Diario Fiorentino dal 1450 al 1516* di Luca Landucci, edito dal Del Badia, pag. 27-33; l'inscrizione dell'Ospedale di Santa Maria (San Martino) in via della Scala, ora nel secondo cortile del convento di San Marco, la quale eleva il numero di coloro che furono colà sepolti nel 1479 a più di ventimila (PASSERINI, *Storia degli stabilimenti di beneficenza ecc. della città di Firenze*, pag. 683) si basa sopra una tradizione leggendariamente esagerata; nel giugno 1481 la mortalità incominciò nella città a diminuire, ma continuava tuttavia in un sobborgo che perciò fu isolato (LANDUCCI, pag. 38); nel giugno del 1484 essa riprese nuovo vigore (Ivi, pag. 47).

rappresentazione dell'affresco; che il Ghirlandaio abbia allora dipinto in Ognissanti è certo; la data del 1480 si legge sugli altri due suoi lavori che quivi pure si trovano: l'*Ultima Cena* e *San Girolamo.*

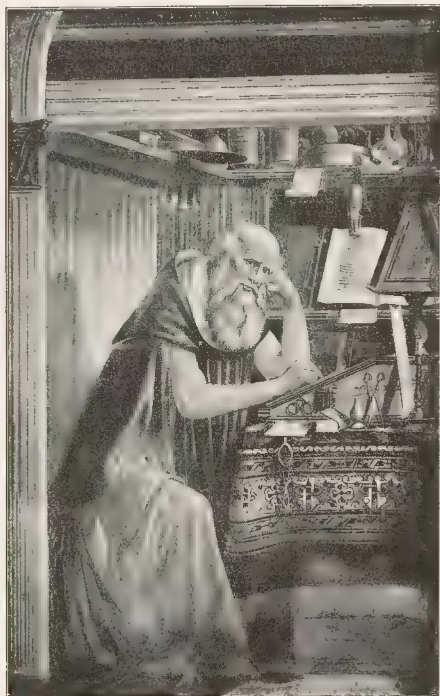


Fig. 36. — S. Girolamo, affresco del Ghirlandaio in Ognissanti.

L'affresco del Ghirlandaio rappresentante San Girolamo (Fig. 36), si collega intimamente al dipinto dell'altare: esso è evidentemente una fondazione fatta dalla famiglia Vespucci, poichè si ricollega con l'affresco del Botticelli, rappresentante Sant'Agostino, nel quale è riprodotto lo stemma dei Vespucci, le vespe d'oro su fascia azzurra in campo rosso (Fig. 37). Ambedue queste figure di Padri della Chiesa adornavano originariamente il tramezzo del coro a destra e a sinistra dell'ingresso e furono, quando il coro fu levato, trasportati lì presso, sulle due pareti laterali della

chiesa [1]); anche lì essi si trovano, come prima, presso all'altare di famiglia. Chi può aver dato l'incarico di eseguire quelle due eminenti figure? La rappresentazione dei due Padri della Chiesa fu probabilmente ordinata dall'or ora ricordato zio del navigatore



Fig. 37. – S. Agostino, affresco del Botticelli in Ognissanti.

Giorgio Antonio Vespucci. Il suo Patrono, San Giorgio, fu qui pure dipinto dal Ghirlandaio o dal Botticelli [2]), ma il quadro o affresco disgraziatamente non ci pervenne.

---

[1]) Cfr. pag. 83 nota 3. In occasione della nuova collocazione il pilastro sinistro dell'affresco di Sant'Agostino fu rinnovato.

[2]) *Il Codice Magliabechiano cl. XVII,* edito dal Frey, 1892, pag. 106; Cornelio di Fabriczy, *Il Codice dell'Anonimo Gaddiano* (*Cod. Magliabechiano XVII, 17*), Estratto dall'*Archivio Storico Italiano,* 1893, pag. 73, cfr. Vasari, Vol. III, pag. 259.

Egli intraprese una nuova edizione del Martirologio cominciato da San Girolamo [1]); il verso che sta scritto sopra il Sant'Agostino:

Sic Augustinus sacris se tradidit, ut non
Mutatum sibi adhuc senserit esse locum,

può valere anche per la sua vita. Egli dichiarò nell'anno 1480, quando cioè si dipingeva l'affresco di San Girolamo: « voglio esser religioso et di già sono in habito et tonsura, ordinerommi a' tempi » [2]). Allora egli aveva 46 anni e si trovava sotto l'impressione della triste epoca; fu canonico del Duomo, parroco di Santa Maria in Cascina, proposto del Duomo di Firenze, frate domenicano nel 1497 col Savonarola [3]), ma in questa occasione, benchè sessantenne, differì la decisione per far la consegna delle sue proprietà, « ut sibi et propinquis in suarum rerum dispositione consuleret » [4]); a questo scrupolo non deve essere rimasto estraneo l'amore alla sua biblioteca, poichè egli fu un collezionista di manoscritti. Già il premorto fratello Bartolomeo, che nell'affresco dell'altare è ritratto in bianca veste di penitente, gli aveva di sua mano ricopiato bellamente un'opera di Cicerone [5]), il trattato *De finibus bonorum et malorum,* il che mette in buona luce l'indole dei due fratelli. Erano in suo possesso manoscritti di mano di Sant'Antonino; il libro dipinto dietro il Sant'Agostino con disegni geometrici in margine contiene a mo' di titolo d'un capitolo le parole:

Dove San Martino [6]) è disesperato
e dov'è andato fuor della Porta al Prato,

che possono aver avuto un significato personale, poichè fuori della Porta al Prato presso Ognissanti, giace la terra di Peretola, dove i Vespucci avevano risieduto; forse il fondatore concepì, come il santo, in quello stesso luogo il dubbio sopra i limiti del sapere umano e prese colà la decisione di farsi sacerdote. Manoscritti postillati da lui passarono in possesso delle biblioteche fiorentine, specialmente della Laurenziana e della Nazionale [7]) ed egli si rese benemerito insieme al Savonarola e a

[1]) Stampato in Firenze nel 1486.
[2]) Edizione dell'Uzielli della *Vita di Amerigo Vespucci,* del Bandini, pag. 77.
[3]) Salvini, *Catalogo cronologico de' canonici della chiesa metropolitana Fiorentina,* 1782, pag. 59.
[4]) Edizione dell'Uzielli della *Vita di Amerigo Vespucci,* pag. 10.
[5]) Ivi, pag. 13.
[6]) Si accenna probabilmente al Beato Martino Camaldolese (morto nel 1259), che visse a lungo nel convento di San Salvadore di Camaldoli in Firenze (presso la Porta San Frediano).
[7]) Nel volume dell'Uzielli, pag. 77.

Marsilio Ficino della conservazione della Biblioteca Medicea, che costituisce la parte fondamentale della Laurenziana [1]). I libri e gli oggetti posti intorno ai due Padri della Chiesa dimostrano chiaramente in quale ambiente egli vivesse: gli era famigliare la coltura latina e greca e appunto come San Girolamo, l'ebraica, che, venendo da lontano, anche il fratello di Reuchlin doveva apprezzare presso di lui. Ma lo scolaro, che gli doveva fare maggiormente onore, era il suo stesso nipote Amerigo. L'astrolabio introdotto nell'affresco come simbolo dell'universale regno di Dio percorso idealmente da Sant'Agostino, è quella sfera armillare, sulla quale il navigatore imparò a moversi sull'oceano affidandosi alle stelle. Il dotto fondatore, che si sceglieva fra i tanti santi questi due dotti, diede certamente ai pittori tutte le indicazioni sul modo di rappresentarli. Sant'Agostino, è nel viso e nel contegno, pieno d'una profonda eccitazione, che ci indica appunto l'autore delle *Confessioni* e l'infaticabile studioso; San Girolamo a lui di fronte non è il penitente estraneo al mondo, come l'arte fiorentina sotto la guida del Castagno amava raffigurarlo, ma piuttosto il dotto, a cui si deve la *Vulgata,* l'uomo che dalla esperienza della sua lunga vita veniva posto come Cardinale al servizio della generalità degli uomini, e fra l'altro aveva anche imparato che i bei prodotti della cultura e del lavoro umano, come i cristalli di Venezia e i tappeti orientali, non erano da disprezzare; un vecchio infine ripieno lo spirito d'intima pace e di sicurezza; i ritratti dei due santi dotti si completano a vicenda nella loro complessiva rappresentazione. La dottrina non era del resto l'unico ornamento del fondatore; egli era fornito di geniale e molteplice coltura da vero rappresentante della sua epoca; nel convento era celebrata la bontà della sua vita e del suo carattere [2]). Che egli prendesse viva parte ai progressi dell'arte, si può dedurlo dalla iscrizione dell'affresco di San Girolamo:

Ne tibi quid picto, Hieronime sancte, deesset,
Est nuper, mirum, motus ab arte datus.

Che il fondatore abbia fatto rappresentare i due santi uomini dai caratteri così diversi da due artisti di diverso indirizzo, sembra cosa giustissima che richiedeva soltanto che i pittori per ciò che si riferiva alle esteriorità si movessero di conserva. Che egli pel venerando vecchio scegliesse come pittore il Ghirlandaio, in armonia col vicino affresco

---

[1]) Villari, *La storia di Girolamo Savonarola e de' suoi tempi,* Vol. I, 1898, pag. CXLVI.
[2]) Nel volume dell'Uzielli, pag. 10.

di famiglia, e per quello di fronte pieno d'eccitazione e di vita scegliesse il Botticelli, prova ch'egli sapeva giudicare con occhio sicuro le qualità diverse dei pittori. E quanta passione egli deve aver avuta per l'arte, lo si vede chiaramente dai due affreschi così belli e ricchi; se poi, d'altra parte, si esaminano questi stessi, dipinti in riguardo alla loro destinazione religiosa, risulta ch'essi vennero suggeriti da quello stesso spirito che anima il grande affresco sopra l'altare di famiglia. Al principio del salmo *Miserere* (Sal. 50) qui riprodotto (Fig. 36) nella versione dei Settanta in lettere greche maiuscole:

Ἐλέησόν με ὁ θεὸς κατὰ τὸ μέγα ἔλεος,

corrisponde colà (Tav. XI) in lettere romane maiuscole il detto consolatore della *Vulgata* (Sal. 32, 5):

Misericordia Domini plena est terra.

Il quadro di famiglia sopra l'altare e i vicini Padri della Chiesa e certamente anche il San Giorgio che non pervenne fino a noi, son dunque da considerarsi come una sola e complessiva grande opera d'arte. Essi furono ideati dalla stessa famiglia, in gran parte dipinti dallo stesso pittore, nella stessa triste epoca che spingeva al raccoglimento religioso e alle pie rappresentazioni artistiche.

La parte principale di questa grande opera, l'affresco sull'altare di famiglia, sarebbe rimasto nascosto forse per sempre, se il Vasari non l'avesse salvato da una eterna dimenticanza, tenendo vivo il ricordo di quest'opera, come di molte altre che senza di lui sarebbero state irreparabilmente dimenticate. Spetta alla critica storica estrarre caso per caso il nocciolo della verità che le asserzioni dello scrittore delle *Vite* contengono, ciò che si può fare soltanto se con l'aiuto d'antiche fonti s'acquistano sicuri punti di partenza. Dei tre dati particolari ch'egli aggiunge alla menzione, il soggetto del dipinto, il tempo in cui fu compiuto e il ritratto d'Amerigo, l'uno, quello del soggetto, si verifica perfettamente, gli altri due si dimostrano veri soltanto a metà. Poichè anche la notizia intorno al ritratto contiene un principio di vero: v'è rappresentato Amerigo Vespucci, non Amerigo il navigatore, ma il suo omonimo nonno. Giusta era la tradizione conservatane nella famiglia, non giusto era riferirla a lui; col Vasari cadde nell'equivoco anche il suo intimo collega in arte, Giovanni Stradano. L'uno lo diffuse con la parola, l'altro col pennello, causando una confusione

che durò per secoli e che spiega anche i più antichi pretesi ritratti del navigatore e la loro derivazione dall'affresco.

La cosa andò in modo singolare. L'affresco veniva cercato nella speranza di poter conoscere in persona uno dei più famosi fiorentini, il cui nome era noto per tutto il mondo. Il viaggiatore passò nella sua giovinezza una parte degli anni, mentre una micidiale epidemia portava troppo spesso il lutto nelle famiglie fiorentine, fuori della città, parte cioè in campagna presso la linea cadetta dei de' Medici in Trebbio in Mugello, dove lo zio e maestro Giorgio Antonio lo visitò (ottobre 1476), e parte in Francia in compagnia del suo parente, l'ambasciatore Messer Guidantonio (1480)[1]. Mentre frattanto i suoi parenti morivano, egli fu conservato alla sua famiglia e al mondo e non v'era quindi alcun motivo per ritrarlo in Ognissanti sotto il mantello della « Madonna della Misericordia ». Se n'è fatto veramente il ritratto, non là, dove si ricordano i defunti, ma ad un posto che gli procurava durante la sua vita un monumento glorioso, come nessun altro uomo aveva ottenuto: su quella carta del mondo che dava il suo nome al nuovo continente. Questa carta, opera del tedesco Martino Waldseemüller dell'anno 1507, era finora sparita come l'affresco coi ritratti della famiglia; mentre l'affresco riapparve alcuni anni fa, ultimamente s'è trovato anche l'importante carta[2]; tale recente scoperta gioverà sopratutto alla storia della geografia, ma sarà anche giovevole alla storia dell'arte: il mappamondo, largo più di due metri e alto più di un metro, è una xilografia di pregio per la storia della civiltà e fa vedere due opere d'arte: le mezze figure abbastanza grandi dell'antico Tolomeo e del navigatore moderno Amerigo Vespucci. Una prossima pubblicazione ci paleserà finalmente il vero ritratto del navigatore cercato già trecent'anni fà e oggi ancora là dove non poteva essere. Tuttavia quella ricerca non fu senza utilità. Il vantaggio fu che oggi possiamo, guidati da una mano d'artista, riconoscere i componenti di una grande famiglia, che contò fra i suoi una serie di segnalate personalità e che fu ritrovata un'opera della maggiore importanza artistica, per lungo tempo creduta perduta. La produzione del pittore si mostra ora più ricca, di quanto si presumesse, sia sotto l'aspetto rappresentativo, sia di fronte a una speciale rappresentazione della

[1]) Edizione dell'Uzielli della *Vita di Amerigo Vespucci* del Bandini, pag. 17, 18, 71, 82; BACCINI, *Le ville Medicee di Cafaggiolo e di Trebbio nel Mugello*, 1897, pag. 125.

[2]) Il prof. P. Josef Fischer da Feldkirch l'ha trovata nel castello di Wolfegg in Württemberg e la pubblicherà fra poco insieme al prof. De Wieser. Notizie provvisorie ne danno: DE WIESER nel periodico *Dr. A. Petermann's Mittheilungen aus Iustus Perthes' Geographischer Austalt*, vol. 47 dell'anno 1901, pag. 271 e seg., e JOSEF FISCHER, *Die Entdeckungen der Normannen in Amerika* (1902), pag. 90 e seg.

Madonna, la cui figura poteva riuscire così attraente soltanto per merito di un pittore tanto progredito nell'arte. Fin dove era possibile l'artista vi colse l'occasione di mettere in opera la sua eccellente abilità di ritrattista, di pieno accordo col desiderio dei committenti, desiderosi di perpetuare il ricordo della loro famiglia. Il loro scopo fu raggiunto in modo eccellente e il quadro di famiglia in Ognissanti conta fra le più significative opere d'arte del suo tempo.

APPENDICE

1. La Madonna della Misericordia

Il sentimento d'un popolo profondamente commosso, prossimo alla disperazione, scoppiò nell'inverno 1259-60 con una violenza rarissima nella storia del mondo. Intere schiere percorrevano le vie flagellandosi, sanguinando e levando alti pianti e trascinando seco i fedeli a migliaia e a decine di migliaia. Si traevan dinanzi crocefissi e stendardi di confraternite, facevano risonare le « laudes » in onore di Dio e di Maria, e invocavano « misericordiam Dei et Genitricis ejus auxilium » [1]. Questo movimento non sorse certo d'improvviso, nè d'improvviso scomparve. Esso ebbe origine dalla cieca eccitazione spirituale delle popolazioni al tempo delle crociate, degli ordini mendicanti, delle frequenti visioni e minaccie divine, e trovò, se questa spiegazione è appropriata, nei secoli successivi la sua medicina nell'equilibrato e nell'universale sviluppo della coltura. Ancora al tempo del rinascimento esso covava sotto le ceneri. In questo movimento hanno le loro radici le severe confraternite che per la coltura dei secoli XIV e XV furon di grande importanza: loro scopo era una vita di penitenza e la preparazione alla morte. Di una di esse di Roma sappiamo che il Papa, nel 1267, cioè poco dopo quel disperato movimento di penitenti, le concesse privilegi, e fidando nella misericordia di Dio le accordò indulgenze. Si chiamava « confraternitas commendatorum Virgini », nel suo stendardo era rappresentata la Madonna che col suo manto copre i confratelli – la rappresentazione divenuta da allora popolare della così detta Madonna della Misericordia – e da questo stendardo, che veniva portato nelle solenni proces-

[1] *Monachi Patavini Chronicon, Memoriale potestatum Regiensium, Ricobaldi Ferrariensis Historia Imperatorum* presso il MURATORI, *Rerum Italicarum scriptores,* vol. VIII, div. 712 e seg., 1121 e seg.; vol. IX, div. 134.

sioni, fu anche chiamata « Societas Confalonis » [1]). Seguendo questo esempio furono fondate altre confraternite, confermate ed aiutate nella loro diffusione dai papi.

In Firenze si ebbero parecchie confraternite che già coi loro nomi proclamavano la speranza nella divina misericordia; le seguenti sono notevoli, ma non furono forse le sole.

I. La veneranda confraternita, ora Arciconfraternita di Santa Maria della Misericordia, i cui addetti vestono di nero. Essa ebbe origine, come riferisce Sant'Antonino, dalla Confraternita dei Laudesi di Or San Michele, che era stata fondata nel 1292, fu riconosciuta civilmente nel 1329, venne fusa nel 1425 colla Confraternita di Santa Maria del Bigallo, di cui era tesoriere Cosimo de' Medici, e nel 1489 venne, con la partecipazione di Lorenzo de' Medici, riformata [2]). La bella Loggia delle confraternite riunite della Madonna della Misericordia e del Bigallo sulla piazza del Duomo è universalmente nota sotto il nome del « Bigallo ».

II. La Confraternita dei Disciplinati della Misericordia del Salvadore, detta la Compagnia di Gesù Pellegrino o brevemente del Pellegrino, fondata il 1° gennaio 1334. Aveva la sua sede in Santa Maria Novella nella cappella degli Apostoli Simone e Taddeo, sotto l'altar maggiore della Chiesa [3]). L'abito era bianco, poichè essa possedeva, come riferisce un antico inventario, « 148 ciento quaranta otto vesti bianche », e in opposito anche « 9 nove vesti tutte nere da punizione » [4]). I fratelli nuovamente ammessi venivano così interrogati davanti all'altare: « Fratelli karissimi, a che intentione siete voi qui veniti? » e rispondevano: « Per fare fructo di penitentia per amore di Christo »; prestavano quindi giuramento di osservare i loro futuri doveri statutarii e di serbare il segreto e ricevevano in seguito l'abito con queste parole [5]): « Prendete nel nome di Gesù Cristo crocifisso. Eccho questo è l'abito et vestimento della penitentia e disciplinale, col quale, perseverando nell'atto di fuori et colla mente dentro nell'amore

---

[1]) Raynaldus, *Annales ecclesiastici,* Vol. XIV, ann. 1267, N. 84: « Dicebatur confraternitas commendatorum Virgini, in cuius collegii insignibus Deiparae pallio suo sodales tegentis effigies expressa erat, ac societas Confalonis nuncupata ob vexillum hujusmodi imagine insignitum, quod religioso agmini solemni pompa incedenti praeferri soleret: atque hujus exemplo condita alia pia sodalitia, et a summis pontificibus accendendae pietatis ergo approbata ac propagata fuerunt. »

[2]) Passerini, *Storia degli stabilimenti di beneficenza, ecc. della città di Firenze* (1853), pag. 446 e seg., 905. Le confraternite della Misericordia della Toscana sono trattate in appendice alla *Istoria dell'oratorio e della venerabile arciconfraternita di Santa Maria della Misericordia della città di Firenze,* di Placido Landini, nuovamente edita.

[3]) Archivio di Stato, Compagnie G. IV (Gesù Pellegrino), N. 24 dell'anno 1542: « si raguna sotto le volte del altare maggiore di S. Maria Novella nella chiesa loro ed è titolata S. Simone e S. Taddeo ».

[4]) Inventario del 1° marzo 1421, cioè 1422 st. com., nell'Archivio di Stato, Compagnie G. IV (Gesù Pellegrino), N. 1.

[5]) Biblioteca Nazionale, Magliabechiana, Cl. VIII, cod. 1282, c. 54.

di Cristo, degnamente con questo ciaschuno di noi si dee seppellire alla morte, etc.» Gli statuti riformati dell'anno 1354 sono stampati in un raro opuscolo [1]). Quelli nuovi dell'anno 1422 si conservano pure in una copia del 1454 [2]). Da essi togliamo le seguenti norme, delle quali prima [3]) fu fatta relazione:

«Come si visitino gl'infermi e come si dia l'abito a chi morisse, Capitolo XV: Ancora ordiniamo, che quando alchuno de fratelli infermasse, incontanente lo debba fare a sapere a uno o a due de visitatori. E i detti visitatori sieno tenuti andarlo a visitare e ricordargli la confessione e gl'altri sagramenti della santa matre eclesia. E se chaso advenisse, che tale infermo avesse bisogno d'alchuna cosa, subito lo debbano notificare a nostri chapitani. E detti chapitani con sollecitudine possino e debbino provedere a tale bisogno sopra della coscientia con quella autorita, che ssi parla nella balia loro sopra gl'infermi. E se chaso avenisse di morte, e chapitani proveditori e chonsiglieri, e non possendo avere e detti ufici, possino ristituire de fratelli per insino a numero di dodice, e mettere a partito fra loro, se debbe avere gl'onori o no. E se ssi vince per le dieci fave nere, gli si mandi la coltre e la veste e torchi. E non si possa mettere tal partito altrove che nel luogho nostro. E col loro sia il nostro correttore o un altro frate, il quale tengha il segreto di questo partito insino a tanto, che tal fratello sara passato di questa vita. E quando i dodici huomini saranno partiti del nostro luogho, e non prima, debba dire a nostri chamarlinghi, se debbano dare gl'onori o no. E poi si faccino dire per l'anima sua le messe di Sco Ghirigoro (Gregorio) con que modi e forma, parla nella balia, anno e proveditori sopra cio. E poi si facci il suo rinovale colle messe, che sempre s'è usato di fare degl'altri morti. Ancora voglamo, che ogniuno di nostra compagnia sia tenuto di fare dire una messa per l'anima di tal fratello piu presto che puo. E quegli, che sono preti scritti nella detta compagnia, ne debbano dire tre per l'anima di tale loro fratello morto. Ancora ogniuno sia tenuto dire XXV paternostri coll'avemaria per la detta anima. Accio che cosi faciendo aquistino la gratia di Dio e che meritino, che chosi sia fatto per loro alla loro fine.

Di quelle chose, che noi siamo tenuti di fare, e di che ci dobbiamo guardare, Capitolo XVII: Ancora ordiniamo e fermiamo: Che ciascuno di nostra compagnia sia tenuto e debba osservare e chomandamenti di Dio e della santa madre eclesia e di

---

[1]) *Capitoli della Compagnia dei disciplinati della città di Firenze,* pubblicazione nuziale, stampata in Padova nel 1871 in occasione delle nozze Carlotti-Citadella Vigodarzere, con dedicazione di Gaetano e Giulia Fioravanti Onesti e prefazione di Pietro Ferrato.

[2]) Biblioteca Nazionale, *Op. cit.,* c. 80-84.

[3]) V. pag. 91.

messer l'arcivescovo con ogni sollecitudine chome captolici o veri cristiani e ciaschuno si confessi ogni mese una volta. E sia tenuto tre volte l'anno comunicharsi, cioe per la nativita di Cristo, per pasqua di resurressio e per santa Maria d'agosto overo per la penthecosta. E ciaschuno sia tenuto ogni dì dire quindici paternostri coll'avemaria, e tre a honore della trinita, cinque per le cinque piaghe di Cristo e sette pe' sette doni dello spirito santo. Dicha la beneditione overo il paternostro, quando va a mensa e quando se ne lieva. Diguni un dì della settimana, il venerdì o qualunque altro dì avesse piu in divotione, non lasciando pero i diguni comandati dalla santa chiesa. Visitin le chiese e divini ufici. E stieno alle sante predicatione e massimamente nella quaresima. Usino con persone buone e honeste. Ciaschuno vesta honestamente secondo lo stato suo. Usi verita in ogni cosa e chon benignita governi la sua famigla. E in ogni cosa s'ingegni ciaschuno di fare quello, che sia laude e gloria di Dio, accio che chi l' vede o ode ne pigli buono exemplo. Ancora sia tenuto ogni uno di non fare contro ai nostri capitoli. Ciaschuno si guardi di illiciti guadagni. E cosi di fare alchuno saramento o guramento per Dio o per santi. Veruno mormori d'altri o stia a udire chi mormori d'altrui. Niuno usi di mangiare o bere a taverne se non in maggio o in chaso di bisogno. Niuno guochi (giuochi) a nessuno guocho (giuoco) di dadi ne ad altro guocho, dove si perda o vincha danari. E in brevita conchiudendo ciascuno s'astengha di tucte e ciascune opere di peccato veniale o mortale.

Come si dee tenere segreto gl'umini (uomini) della compagnia e l'altre cose, Capitolo XVIII: Ancora ordiniamo, che non sia alchuno, il quale debba manifestare se medesimo ne alchuno de fratelli per niuna cagione ne altre cose o fatti in qualunque forma o modo che s'apartenghino alla compagnia a niuna persona fuori di noi se non è in acto di chonfessione. E qualunque manifestera gl'uomini di nostra compagnia o fatti d'essa a persona fuor di noi, e chapitani e proveditori e chonsiglieri lo possino radere e privare di nostra compagnia », etc.

Possediamo l'elenco dei soci dell'anno 1466. Fra gli altri molti nomi contiene quello di Bartolomeo di Ser Amerigo Vespucci; vi s'impara pure che questi fu ricevuto nella confraternita il 29 giugno 1458 [1]).

III. La Compagnia di Santa Maria della Pietà o della Misericordia, detta ordinariamente Buca di San Girolamo dal luogo della sua fondazione, San Girolamo in Fiesole.

Fu già stata ricordata da noi [2]). I suoi statuti dell'anno 1410, terminati nel 1414,

---

[1]) Biblioteca Nazionale, *Op. cit.*, c. 94.vo, 102.vo.

[2]) A pag. 75.

dicono nella prefazione [1]): « La quale ebbe principio in sul poggio di Fiesole luogo detto Belcaro in casa di S. Hieronimo et de suoi romiti et al presente di frate Carlo del conte Antonio con suoi compagni, corrente gli anni domini MCCCCX a dì XXV di marzo per la Annunziata ». Si radunava a Firenze nei sotterranei dell'Ospedale di San Matteo (detto di Lemmo), fino alla sua soppressione nell'anno 1784 e l'istituzione dell'Accademia di Belle Arti. Da questo tempo possiede i locali della pure allora soppressa Compagnia di San Filippo Benizzi alla Piazza dell'Annunziata dirimpetto all'Ospedale degli Innocenti. Dagli statuti riferiamo un passo:

« Dele masseritie et degli oratorii et de la insegnia del crucifisso, del altare, de libri et del suggello et altre cose della detta compagnia, capitolo undecimo: ....Coll aiuto di Dio ordiniamo, che la nostra compagnia abbia due oratorii atti alle nostre divotioni, uno in sul poggio di Fiesole et l'altro in Firenze, forniti di quelle cose, che a gloria di Dio, pace de fratelli et utile del proximo si confanno. Et vogliamo, che in ciascuno sia uno altare con cio che bisogna a uficiarlo, con una insegna del crucifixo, con che si possa andare a processione bisognando. Et con una tavola di nostra donna della pieta overo misericordia, sotto il cui amanto si goda la brigata degli eletti. Et dal uno lato sia S. Hieronimo, S. Mattheo, S. Filippo et S. Benedetto, dal altro lato sia S. Joanni apostolo et evangelista, S. Francesco et S. Domenico et S. Maria Magdalena, nella cima la S. Trinita, da lati l'Anuntiata, S. Criaco (Ciriaco) et S. Mauro, dove si puo, l'assumptione di nostra donna et altre sante solemnitadi, pe compassi delle colonne, la passione del nostro signore nel pie di stallo. Ancora abbi i libri, che bisognano alli uficiali. Ancora abbi uno suggello colla figura di S. Maria della pieta collo amanto steso al modo detto, o col segno dela compagnia, con lettere dintorno, che dicano: la compagnia di S. Maria dela pieta ».

Conservasi l'elenco dei soci fin da' suoi principii. Vi si trovano fra molti altri, i due arcivescovi di Firenze Amerigo Corsini e Sant'Antonino, il quale ultimo fu correttore della confraternita; poi San Bernardino, il papa Paolo II, il poeta Feo Belcari, Luca della Robbia (dal 1435 al 1449) ed altri artisti. Già questi pochi dati bastano a concludere sull'importanza di questa compagnia; la sua storia fu scritta da Alessandro Romualdo Scurtz nel 1797 (Biblioteca Nazionale, *Manoscritti Passerini,* N. 51). Il suo archivio offre ulteriori schiarimenti.

---

[1]) L'originale, ornato di alcune miniature, trovasi nell'Archivio della Compagnia (Piazza dell'Annunziata), la minuta nella Biblioteca Nazionale, Magliab. cl. XXXII, cod. 43.

Nell' ambiente di tali confraternite fu di continuo invocata la Misericordia di Dio e della Madonna; in esse quindi si formò, si fissò e si diffuse il concetto della Madonna della Misericordia.

La Madonna fu venerata anche sotto il titolo di Madonna della Misericordia. La cappella dell' arciconfraternita sulla piazza del Duomo è consacrata, come lascia conoscere la statua posta sopra l' altare, alla Madonna; questa statua venne compiuta dal 1359 al 1364 da Alberto di Arnoldo [1]). Subito dopo, nell' anno 1366, il sindaco del monastero di Camaldoli in Firenze pregava per onore di Dio e della compagnia e per merito dell' anime de' vivi e morti della compagnia e dei loro benefattori, che fosse concesso di dare alla cappella dell' altare maggiore il nome e il segno della compagnia. La domanda fu esaudita [2]). Altre cappelle o altari della Madonna della Misericordia si trovavano nel Duomo, in San Pier Maggiore, in San Marco, in Santa Teresa, forse anche in altre chiese [3]).

V' era piena libertà di rappresentare la Madonna della Misericordia nel modo che più piacesse; ogni quadro della Madonna era adatto, poichè la misericordia è propria al concetto di Cristo e della Madonna. Solo nella Loggia dell'Arciconfraternita, la così detta Loggia del Bigallo, abbiamo tre differenti rappresentazioni:

a) La già ricordata statua della Madonna col bambino in grandezza naturale sull' altare della cappella, che doveva essere rappresentata « co' atto di misericordia » [4]). Conseguentemente la Madonna si volge misericordiosa verso lo spettatore; quanto al resto essa non è caratterizzata come Madonna della Misericordia da alcun segno esterno.

b) Anche l' antico affresco con la data 1342 nella stanza dietro la cappella, che è considerato come una figura allegorica della Misericordia, rappresenta piuttosto la Madonna. Essa prega colle mani semilevate e giunte davanti al petto per la città sotto di lei e per coloro che la invocano, ai suoi piedi. Vi sono aggiunte delle iscrizioni e sul suo abito sono rappresentate le opere di misericordia [5]).

c) Il quadro di mezzo della predella sotto la suddetta statua nella cappella, dipinto da Ridolfo del Ghirlandaio, figlio di Domenico, rappresenta la Madonna che

---

[1]) PASSERINI, *Storia degli stabilimenti di beneficenza ecc. della città di Firenze* (1853), pag. 453-455.

[2]) Ivi, pag. 902 e seg.

[3]) *Sopra San Marco* v. pag. 109; cappelle nel Duomo e in San Pier Maggiore sono ricordate nella Biblioteca Nazionale, Magliabechiana, cl. XXV cod. 426, cl. XXVI cod. 137, pag. 220; l' altare in Santa Teresa è ricordato dal SANTONI, *Diario sacro ecc. della città suburbio ed arcidiocesi fiorentina* (1853), pag. 25.

[4]) PASSERINI, *Op. cit.*, pag. 454.

[5]) Ivi, pag. 450-453.

stende il suo manto sopra coloro che la invocano. Se in tali rappresentazioni sono compresi dei dignitari, non si deve in generale riconoscere in ciò un simbolo dei diversi stati sociali, piuttosto caso per caso è a vedere se essi personalmente abbiano partecipato come membri o come benefattori alla relativa confraternita.

In uno studio più diffuso risulteranno oltre le suddette anche altre diverse rappresentazioni. Così a Venezia ebbe luogo la fusione del concetto occidentale con quello bizantino, poichè la Madonna stendendo il suo manto protettore, fa vedere nel suo seno il divino bambino [1]). Inoltre un Orante, un mosaico dell'ottavo secolo, portato a San Marco di Firenze dall'antica chiesa di San Pietro di Roma, vi ebbe nel secolo XVII l'iscrizione « Mater Misericordie ».

La rappresentazione della Madonna stendente il suo manto sopra coloro che la invocano, è fra le su nominate la più caratteristica ed espressiva, poichè pone materialmente sott'occhio che essa ascolta ed esaudisce l'invocazione di misericordia [2]); il suo apparire nello stendardo di una confraternita approvata nel 1267 è già stato ricordato [3]). Con le confraternite, che dietro questo esempio sorsero, essa si diffuse presto e largamente, tanto che ancor prima della fine del secolo la si ritrova al di là delle Alpi nella Cattedrale di Friburgo [4]).

In Firenze sono da ricordare, con questa rappresentazione:

1. Della « Compagnia di Santa Maria della Pietà o della Misericordia » nel tempo della sua fondazione 1410-14: il quadro d'altare (v. a pag. 107) descritto negli statuti, ma non giunto fino a noi; poi il sigillo ugualmente ivi descritto e due miniature nell'originale dello statuto. Dallo stesso tempo o dagli anni immediatamente successivi, nei quali la importante compagnia estese e proseguì con tanta energia le sue mire, pare che siano pure:

2. un affresco nel chiostro di San Martino a Maiano [5]), presso a Fiesole, e

3. un quadretto d'ignota provenienza, nel quale una schiera di monache o consorelle si rifugia sotto il manto della Madonna, con la iscrizione in basso: « Advocata

---

[1]) Sulla relativa rappresentazione bizantina della Madonna, la Panagia « Platytera », cfr. l'opera dell'autore *Die Kunst in den Athos-Klöstern* (Leipzig 1891), pag. 109.

[2]) Sopra questa rappresentazione cfr. Barbier de Montault, *Traité d'iconographie chrétienne* (1890), Vol. II, pag. 239 e seg.; Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, Vol. II, parte I (1897), pag. 432 e seg.; Lehmann, *Das Bildniss bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer* (1900), pag. 208 e seg.

[3]) Pag. 103.

[4]) Lehmann, *Op. cit.*, con riproduzione.

[5]) Baroni, *La parrocchia di San Martino a Majano* (1875), pag. 24, con illustrazione; Carocci, *I dintorni di Firenze* (1881), pag. 40.

universitatis » [1]). Seguono più tardi, dopo le opere di Bernardo Rossellino e Piero dei Franceschi in Arezzo e Sansepolcro [2]):

4. il quadro di Fra Filippo nel Museo di Berlino, del quale non si sa per quale chiesa sia stato dipinto, e

5. il descritto affresco della famiglia Vespucci in Ognissanti, come pure

6. due bassorilievi dei Della Robbia in Santa Maria in Grado in Arezzo e nel Museo Nazionale a Firenze, quest'ultimo proveniente dal convento del Carmine.

7. All'arte fiorentina appartiene anche il quadro di Fra Bartolomeo a Lucca, dell'anno 1515.

8. Del Pontormo l'Ospedale degli Innocenti conserva nella sua Galleria un quadro, nel quale la Madonna, cui l'Ospedale è consacrato, raccoglie sotto il suo manto i bambini, ai quali esso è destinato: ora la scena è posta sopra le nubi e l'aureola della Madonna irradia una seconda aureola tre volte più larga.

9. Un quadro veneziano del nipote di Tiziano, Marco Vecellio, si trova nella Galleria Pitti.

10. Nei tempi successivi questa maniera di rappresentare la Madonna non parve più sufficiente e si cercò di esprimere quanto più si può in modo visibile la elevazione della Madonna sopra l'umanità; ma a questo scopo si dovette sacrificare il suo carattere più espressivo, cioè il distendersi del manto protettore sopra i supplici. Un quadro d'altare nella chiesa dell'Ospedale degli Innocenti [3]), dipinto da Matteo Rosselli per lo spedalingo Niccolò Pieri (1628–42), segue le innovazioni del quadro del Pontormo sviluppandole ancora maggiormente. La Madonna, caratterizzata ora col mezzo d'una corona anche come regina del cielo, è sola fra le nubi e s'inchina dal cielo d'oro verso la terra ai bambini dei tre ospedali posti sotto la sua protezione, quelli cioè di Santa Maria degli Innocenti, di San Gallo e della Scala, ma senza distendere il suo manto.

11. Al nostro tempo si è tornati alla espressiva antica rappresentazione. Nella lunetta sopra l'ingresso dell'oratorio, che nel 1899 fu edificato a nord della città presso San Marco Vecchio per le suore Serve di Maria SS. Addolorata, si vede la Madonna con una corona sulla testa circondata da una larga aureola radiante, accogliere le suore inginocchiate sotto il suo manto. Nel cuore della Addolorata sono infitte sette spade.

---

[1]) Regia Galleria antica e moderna (accademia) N. 272.

[2]) De Fabriczy, *Ein Jugendwerk Bernardo Rossellino's und spätere unbeachtete Schöpfungen seines Meissels,* nel *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen,* vol. XXI (1900), pag. 33 e segg.; Witting, *Piero degli Franceschi* (1898), pag. 7-20.

[3]) Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine,* Vol. VIII, pag. 128, 129, 134.

Fra le opere nominate l'affresco d'Ognissanti occupò il posto principale delle nostre ricerche. Un'intima correlazione lo lega alle altre opere e non si mostra soltanto nella stessa maniera di raffigurare la Madonna: come nei grandi quadri d'altare sotto la Madonna venne rappresentata la passione di Cristo e come la compagnia, alla quale appartenne Bartolomeo Vespucci, scelse per suo quadro d'altare come rappresentante della Passione, la *Pietà* [1]), così nell'affresco della famiglia Vespucci la *Pietà* prese immediatamente al disopra dell'altare il posto di quadro d'altare. E i Vespucci scrissero sotto la loro Madonna lo stesso versetto del salmo, che già da un secolo si trovava sul ricordato affresco del Bigallo:

MISERICORDIA DOMINI PLENA EST TERRA (*Sal.* 32, 5)

la biblica consolatrice che risponde alla incessante invocazione.

2. Contributo alla storia della famiglia Vespucci

Un libro pubblicato sotto gli auspici del Comune di Firenze in occasione del centenario d'Amerigo nel 1898 presenta sulla famiglia Vespucci schiarimenti molto opportuni: è la nuova edizione della *Vita di Amerigo Vespucci,* scritta da Angelo Maria Bandini, arricchita dall'Uzielli d'importantissimi documenti, già più volte ricordata; una tavola in appendice contiene l'albero genealogico della famiglia. Rimandando pel resto della parentela a questa, nella unita tavola XIII noi ci limitiamo a richiamare l'albero genealogico dei due rami che si riferiscono al nostro studio, completandolo per mezzo di ulteriori ricerche d'archivio.

Per tutte le ricerche sulle famiglie fiorentine nel secolo XV la più sicura base ci è data dai libri del catasto, che si conservano nell'Archivio di Stato. Essi registrano ogni famiglia, ne enumerano le persone con l'età di ciascuna e ne espongono lo stato finanziario, sulla base del quale poi si stabilisce l'imposta. Per servirsene bisogna sapere in quale parte della città la relativa famiglia abitava: i Vespucci appartenevano al Quartiere di Santa Maria Novella, Gonfalone Unicorno. Vi s'aggiungono poi altre fonti complementari. I giorni della nascita sono noti soltanto per alcuni membri della famiglia Vespucci; quelli ignoti sono nella nostra tavola sostituiti coll'anno di nascita approssi-

---

[1]) FINESCHI, *Il forestiero istruito in Santa Maria Novella* (1836), pag. 37.

mativo, quale risulta dai libri del catasto. Le date della morte riferite sono tolte dai libri dei morti conservati pure nell'Archivio di Stato e che registrano le sepolture annunciate in città, e perciò sono, specialmente pei periodi eccezionali, come durante l'epidemia degli anni 1476-80, incomplete. Dov'essi sono deficenti, il catasto offre di bel nuovo qualche aiuto: poichè coloro che, ricordati in un catasto, vengono omessi nel seguente, appaiono, se non trasportarono il loro domicilio in altro luogo, morti nel frattempo; riguardo alle figlie non più ricordate esse ordinariamente sono passate, per matrimonio, che per lo più avveniva fin dai 15 anni, in altra famiglia. Con siffatte ricerche si può ancora oggi, servendosi dei documenti, avere dopo quattro secoli un quadro del tutto preciso delle vicissitudini delle famiglie fiorentine nel quattrocento.

La tavola XIII ne offre un esempio. Essa deve servire a mostrarci i componenti della famiglia morti nel tempo che precedette l'esecuzione dell'affresco, al quale son dirette le nostre ricerche. Per rendere più facile il confronto, quelli che morirono nei venti o venticinque anni precedenti sono contraddistinti in carattere più grosso. Delle dodici persone nell'affresco, per dieci, a giudicare dall'età e dalle somiglianze di famiglia, risulta una chiara corrispondenza coi defunti [1]). Questo risultato viene inoltre per alcuni riconfermato da caratteristiche speciali del vestito: così è per il cancelliere della Signoria, per il membro della confraternita, per il priore e gonfaloniere, per la vecchia in veste monacale. Soltanto per due rimane qualche incertezza. Non è possibile decidere se la giovane presso la Madonna sia la prima moglie di Bartolomeo, la sua figlia Agnoletta o l'omonima cugina di costei, sorella del navigatore, poichè le fonti che le riguardano non ci dicono se esse morirono nella loro giovinezza o se invece presero marito; ma la quistione è tuttavia senza importanza.

Quanto al vescovo si può anzitutto assicurare ch'egli non appartenne veramente alla famiglia, poichè fino allora nessun Vespucci era giunto alla dignità vescovile. Nè si può pensare all'arcivescovo di Firenze di quel tempo, perch'egli allora aveva appena circa 40 anni [2]). È quindi da presumere ch'esso possa essere l'arcivescovo Antonino di Firenze, che la generazione estinta aveva riguardato con venerazione, che quella sopravvivente ricordava benedicendo e che i posteri venerarono come santo. Come si ritrova il suo nome in un figlio ed in uno zio di Ser Amerigo, il dotto proposto Gior-

---

[1]) Il risultato venne già riferito a pag. 90–93.

[2]) Secondo il CERRACCHINI, *Cronologia sacra de' vescovi e arcivescovi di Firenze* (Firenze 1716), pag. 169, l'arcivescovo d'allora, Rainaldo Orsini, alla sua morte, avvenuta nel 1510, aveva presumibilmente l'età di 69 anni.

Albero della fami

(I defunti negli anni 1458–1481 sono

Ser Amerigo

nato 8 maggio 1394

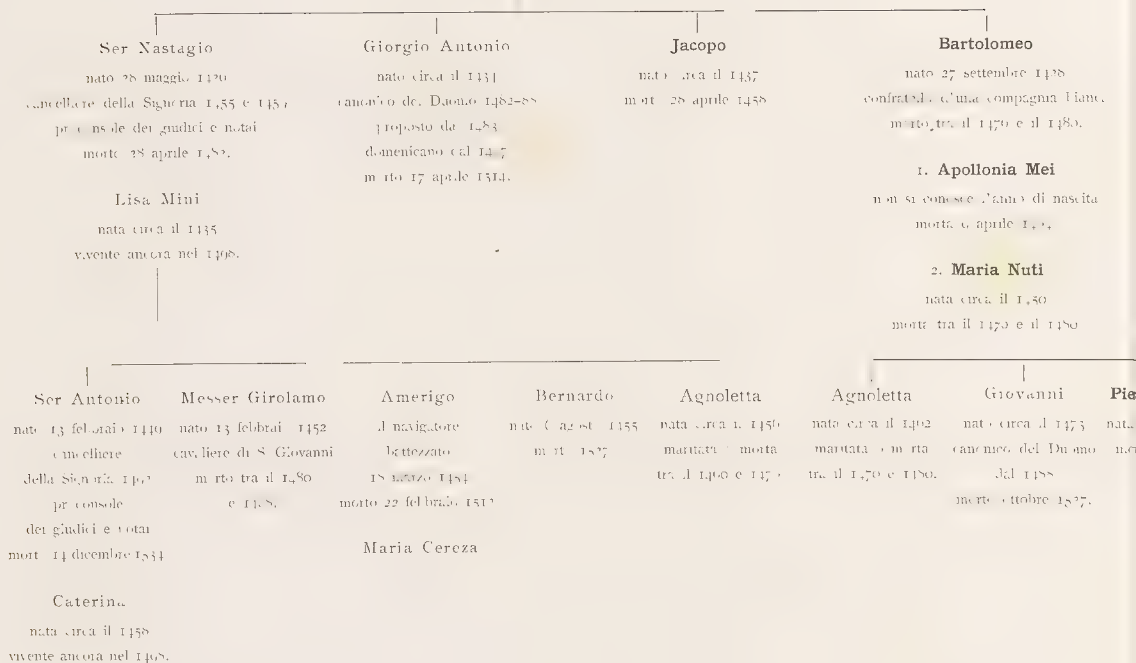
cancelliere della Signoria 1434-70

morto 15 luglio 1472

Nanna da Pescia

nata circa il 1405

morta 10 maggio 1407



iglia Vespucci

indicati con carattere più grande)

Giuliano
nato circa il 1406
priore 1443 e 1454, gonfaloniere 1462
cittadino onorario di Volterra
morto 4 agosto 1466.

Bice Salviati
nata circa il 1417
morta 6 settembre 1481.

Messer Piero
nato 3 giugno 1432
priore 1463
incarcerato 1478–80
podestà a Milano e Tortona
ivi ucciso 1485.

Caterina Benci
nata circa il 1436
testamento
del 26 ottobre 1521.

(Marco?
si dà come morto
il 24 agosto 1450).

Suora
Tommasina
monaca.

Maria
maritata Strozzi
in seconde nozze
Banchi.

Maddalena
maritata Ricasoli.

Caterina
maritata Adimari,
nata circa il 1445.

Lapo
nato circa il 1446
morto
21 agosto 1462.

era Francesca
14 ottobre 1476
orta al più tardi
nel 1480.

Marco
battezzato 10 ottobre 1453
morto 10 giugno 1497.

1. **Simonetta Cattaneo**
nata circa il 1453
morta 27 aprile 1476.

2. Gostanza Capponi
nata circa il 1462
testamento
dell' 11 giugno 1527.

Figli.

gio Antonio e Ser Antonio, così può anche essere stata desiderata dai suoi la sua presenza nell' altare di famiglia. Che la cosa stia così ce ne assicurano gli stessi lineamenti del volto, ben noti dalla sua maschera mortuaria nel convento di San Marco, da' suoi busti ivi e nella chiesa di Santa Maria Novella, e da una medaglia (fig. 39). La sua bocca e il suo naso avevano una forma caratteristica; la bocca, profondamente tagliata, ricorre nell' affresco e l' abbozzo d' un naso aquilino si può nella riproduzione indovinare sotto il naso dritto dell' affresco (fig. 38).

L' iconografia di Sant' Antonino può essere studiata da vicino. Egli morì nel 1459. Già mentre era ancora in vita il papa Niccolò V l' aveva dichiarato degno della canonizzazione, poi la sua morte fu pianta da Pio II, allora presente in Firenze e infine fu solennemente seppellito dal successore Paolo II [1]). Simili alla maschera mortuaria sono i due ricordati antichi busti, ai quali risale anche la medaglia coniata verso il 1500 (fig. 39). Il trapasso stesso da questa figura personale a quella ideale è chiaro nell' affresco (fig. 38); s' effettuò quindi verso il 1480, vent' anni dopo la morte, quando anche nella memoria di quelli che l' avevano ancora conosciuto i caratteri strettamente personali si dileguâvano. La figura ideale nei successivi decenni prese il sopravvento e si può osservarla in un quadro di Pier di Cosimo dipinto per la chiesa della SS. Annunziata [2]) e dopo l' esempio di Fra Bartolomeo, in San Marco, dove il Santo giace sepolto, fu spesso riprodotta, come nel grande refettorio (1536), nel chiostro e nella statua sulla sua tomba [3]). Questo cambiamento del suo ritratto si compie di pari passo col mutamento della figura ideale che di lui si venne facendosi. Nell' affresco dei Vespucci egli fu verso il 1480 accolto ancora fra gli altri della famiglia; ma già Giorgio Antonio Vespucci era sul punto di collocarlo fra i beati, il che avvenne nel 1486 dinanzi al pubblico dei letterati e degli ecclesiastici [4]). Quindi come beato egli figura nella medaglia e nel quadro di Piero di Cosimo, dov' egli già è posto in mezzo ad altri santi, con una corona di raggi intorno al capo, ma non ancora con vera aureola di

---

[1]) Cerracchini, loc. cit., pag. 159.

[2]) Uffizi, N. 81; Vasari, vol. IV, pag. 137 e segg.

[3]) La statua della tomba si trova ora nella sacrestia di San Marco. Essa, secondo Marchese, *Memorie de' più insigni pittori, scultori e architetti domenicani,* (4ª ed., 1879), vol. II, pag. 383, fu abbozzata da Giovanni da Bologna e fusa da Fra Domenico Partigiani.

[4]) Nel *Martirologio* di Giorgio Antonio Vespucci, allora pubblicato, si legge sotto il 2 maggio: « Eodem die beati Antonini confessoris, ordinis praedicatorum, archiepiscopi florentini, vitae sanctitate atque omni sanctae doctrinae genere insignis: ut ex multis eius voluminibus apparet. In patria florentina obiit Anno domini millesimo quadrigentesimo quinquagesimo nono. Ibique a Pio secundo Pontifice, qui tunc erat Florentiae, concessa manum eius osculantibus septennii indulgentia, maximo cum populi concursu sepultus est in ecclesia sancti Marci apud fratres praedicatores. »

santo. La sua canonizzazione fu proposta da Leone X e decretata dal suo successore Adriano VI nel 1523. Il tipo ideale nel corso di due generazioni aveva completamente



Fig. 38. - L'arcivescovo Antonino, dall'affresco del Ghirlandaio in Ognissanti.

trionfato tanto nel pensiero del pubblico quanto di conseguenza nella rappresentazione artistica; con ciò il suo carattere personale scomparve dal campo dell'arte.

I morti di tutti e tre i rami principali della famiglia sono, secondo l'indicazione dei libri dei morti, sepolti in Ognissanti. È a vedersi ora in quali luoghi della chiesa

d'Ognissanti riposino i componenti di questi tre rami principali della famiglia. Le pietre sepolcrali poste sopra le loro tombe esistono tuttavia e portano l'usato stemma della famiglia, che si può vedere anche nell' altare al disopra delle due colonne che lo tengono in mezzo.

1. La più antica, la pietra sepolcrale di Simone e dei suoi, lunga cm. 242 e larga cm. 90, con l'iscrizione in lettere gotiche minuscole:

« Sepulcrum Simonis Petri de Vespuccis mercatoris ac filiorum et desce(n)de(n)tium et uxoris quae fieri ac pigi (pingi) fecit totam istam capellam pro ani(ma) sua an(n)o MCCCLXXVI »,

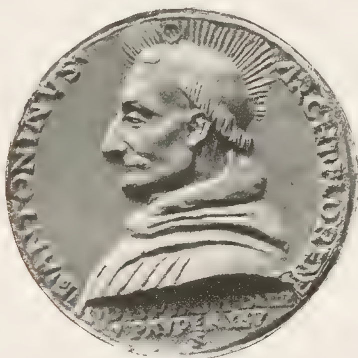


Fig. 39. - L' arcivescovo Antonino,
Medaglia del Museo Nazionale di Firenze.

giace nell' ultima cappella del braccio destro, verosimilmente con ragione, poichè questa cappella è indicata come proprietà dei Vespucci dal loro stemma dipinto sopra l' altare. Indotti da questo stemma si è fino a poco tempo fa pensato che il Ghirlandaio avesse dipinto in questa cappella e che da lungo tempo il suo affresco fosse andato perduto nel restauro della medesima.

2. La pietra sepolcrale di Giuliano e dei suoi, la cui iscrizione già non chiara nel secolo XVIII e per ciò interpretata falsamente [1]), e ora quasi cancellata, suonava:

« Juliano Vespuccio posterisque suis MCCCCLXVI » [2]),

[1]) Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine,* Vol. IV (1756), pag. 281, lesse Fabiano invece di Juliano.
[2]) Stefano Rosselli, *Sepoltuario* (Manoscritto della Biblioteca Nazionale), Vol. II, Quartiere Santa Maria Novella, c. 69.

è nel braccio sinistro dinanzi alla seconda cappella a sinistra dell' altar maggiore. Essa capitò colà per caso e doveva trovarsi piuttosto nella navata di mezzo davanti all' altare coll' affresco del Ghirlandaio, tra questo e la porta laterale vicina, poichè nell' altare decorato dal Ghirlandaio col dipinto della *Pietà*, si deve certamente riconoscere l' altare « Corporis Christi », alla cui erezione Bice, vedova di Giuliano, aveva concorso [1]), e lo stemma dei Vespucci sopra la suddetta porta laterale mostra una aggiunta, che come dimostreremo, i discendenti di Giuliano erano autorizzati a portare.

3. La tomba di Ser Amerigo e de' suoi è indicata da due pietre sepolcrali: l' una, alta cm. 35 e larga cm. 27, con l' inscrizione in lettere capitali:

« Sep. S(er) Amerigi Stagii de Vespuccis et descendentium »

fu ritrovata in un luogo annesso ed è ora immurata all' altezza d' uomo a sinistra dell' altare. Essa deve, prima ancora che esistesse la tomba, aver servito a indicare il posto che a questa era destinato. L' altra, di cm. 59 di diametro, con la restaurata iscrizione, ugualmente in lettere capitali:

« S(er) Amerigo Vespucio posterisque suis MCCCCLXXI »

si trovava, quando fu scoperto l' affresco, presso la pietra sepolcrale di Giuliano e copre ora di nuovo la tomba a sinistra davanti l' altare; ad essa doveva corrispondere a destra la suddetta pietra sepolcrale di Giuliano.

Lo stemma già ricordato dei Vespucci consta di una fascia azzurra con vespe d' oro su campo rosso. In esso possiamo constatare due aggiunte:

a. L' introduzione d' una coppa con rose in campo d' argento che risale ad un privilegio del re di Napoli [2]) e si trova quindi tanto nel ramo di Simone quanto in quello di Giuliano, il cui figlio Piero stava alla corte del re Ferdinando che lo nominò cavaliere nel 1470 [3]). In parecchi alberi genealogici della famiglia a Piero di Giuliano è quindi apposto lo stemma con la coppa di rose [4]) e si incontra presso le figlie della famiglia, che per matrimonio passarono alle famiglie Alberti e Strozzi [5]). Infine lo si vede, come s' è detto, sopra la porta laterale della chiesa d' Ognissanti vicino all' al-

---

1) Cfr. pag. 118.

2) Edizione dell' Uzielli della *Vita di Amerigo Vespucci* del BANDINI (1898), pag. 73, dove si parla di Giovanni di Simone.

3) Ivi, pag. 75 e nota all' albero genealogico.

4) Archivio di Stato, Serie Pucci, Busta XII: Vespucci.

5) Sepolcro di Antonio Strozzi (✠ 1523) in Santa Maria Novella nella navata sinistra; inoltre *Gli Alberti* (opera del conte LUIGI PASSERINI), vol. II, tav. XII a pag. 103.

tare con l'affresco del Ghirlandaio, nello stile del secolo XVII, con le lettere F V, che indicheranno Francesco Vespucci (1634-80), un discendente del suddetto Messer Piero.

b. Una larga croce bianca a otto punte in campo azzurro è aggiunta in uno dei suddetti alberi genealogici [1]) allo stemma di Simone di Piero di Simone, il quale nacque nel 1434 e morì senza figli.

Lo stemma di famiglia può ancora aver subìti altri cambiamenti, come le seguenti notizie ci inducono a credere.

c. La città di Volterra concesse nel 1448 a Giuliano e ai suoi discendenti maschi il diritto di portare lo stemma della città [2]). Non è noto se ne sia stato fatto uso.

d. Così pure non sappiamo se l'ammissione di Marco nella « familiarità » del Duca Giovan Galeazzo di Milano, avvenuta nel 1485 [3]), lasciò qualche traccia nel suo stemma.

Dinanzi all'affresco d'Ognissanti convien domandarsi ancora, quali delle donne della famiglia si fecero monache. Quantunque tra le vere monache e le donne dipinte nell'affresco in abito di monache o di consorelle non esista alcuna analogia [4]), tuttavia anche di ciò è desiderabile una chiara spiegazione. Possediamo il testamento di monna Bice, vedova di Giuliano, dell'anno 1471, che ricorda una figlia monaca « Suor Tommasina »; inoltre compare nel catasto del 1480 una « Suora Batista », figlia ventenne del ramo di Simone; infine il testamento [5]) della vedova di Piero, Caterina, del 26 ottobre 1521, parla di due nipoti, figlie di Marco, che erano monache nel convento delle Benedettine delle Murate e che, come tali, si chiamarono Placida e Laurentina. Esse sono Bice e Fiammetta (non Marietta), che in alcuni alberi genealogici sono erroneamente considerate come sorelle di Marco e che noi troviamo nel catasto del 1497 bambine di 5 e 2 anni. Il loro padre Marco, dopo l'enumerazione dei suoi otto figli in età da 1 a 16 (più giustamente 18) anni aggiunse la nota: « Tutti sanza aviamento e sanza punto di dote le femmine. Vedete lo stato mio essere debolissimo per havere voluto paghare chi haveva havere da mio padre ». In questa triste condizione morì l'uomo che, in una giovinezza piena di speranze, aveva sposata la bella Simonetta. Due figlie si chiusero in un chiostro, e le due vedove, sua madre e la sua seconda moglie, vissero ancora fin dopo il 1520 [6]).

---

[1]) Archivio di Stato, loc. cit.

[2]) Biblioteca Nazionale, MS. II, IV, 381, pag. 75 e seg.

[3]) Ivi; edizione dell'Uzielli della *Vita di Amerigo Vespucci* del BANDINI, pag. 75.

[4]) Cfr. pag. 90.

[5]) Archivio di Stato, Corp. Rel. Soppr. 81 (SS. Annunziata delle Murate), N. 91, c. 33.vo

[6]) Il testamento di Constantia vedova di Marco è datato dall'11 giugno 1527 come si trova riferito: Archivio provinciale, Partita delle tasse, Vol. VIII, Quartiere di San Spirito, c. 213.

L'accennato testamento di monna Bice, vedova di Giuliano e nonna di Marco, del 20 maggio 1471, stabilisce [1]): nei due mesi dopo la sua morte devono essere dette 1000 messe e precisamente 240 in San Francesco presso San Miniato, 240 nella Badia di Fiesole, 240 in Ognissanti e 240 in San Benedetto fuori della città, infine 40 da « Fr. Leonardus de Luca de S. Cruce de Florentia »; alla chiesa d'Ognissanti sono lasciati 20 fiorini per procurare con essi « unum corium pro altare corporis Christi et sex lampades aenas et unam predellam pro dicto altari ». Più innanzi è detto: « Item legavit sorori Tommasinae et cuicunque alteri filiae dictae testatricis tunc viventi quoscunque pannos » ecc. Erede universale è nominato il figlio Pietro [2]). Egli non dovrà poter vendere il podere di Signa, che invece deve trapassare al suo figlio Marco e che soltanto estinguendosi la discendenza maschile potrà essere venduto, nel qual caso il ricavo dev'essere diviso tra le sue figlie « Suor Tommasina monialis in monasterio de Monticelli, Maria, Maddalena, Chaterina, » ecc., come pure tra i conventi delle monache delle Murate, S. Georgii e de Fuligno. Un codicillo del 17 maggio 1474 stabilisce un legato « monasterio et monialibus monasterii ordinis S. Clarae de Monticellis de prope Florentiam et hoc maxime, quia obtinuit ab eis posse intrare dictum monasterium » e conchiude con la osservazione: « quod ea, quae adimplevit et adimplebit ea vivente de legatis per eam factis in dicto testamento, non debeant fieri ecc., ut est legatum de lampadibus et predella ecc., quia adimpletum est per eam ». Ella non entrò nel convento, poichè anche nell'anno avanti la sua morte, nel catasto del 1480, viene ricordata al modo usato insieme alla sua famiglia; essa deve essersi scelto il nero abito monacale, nel quale appare nell'affresco, soltanto per la morte.

L'ultimo discendente maschile di Giuliano e Bice morì nel 1875. Gli altri due rami erano già estinti da tempo, quello del mercante Simone verso il 1600, quello di Ser Amerigo nel 1712; così si estinse la famiglia Vespucci.

Poco prima che si spegnesse il ramo di Ser Amerigo appare sopra un albero genealogico dei Vespucci [3]), nel quale tutti gli stemmi e dignità sono raccolti, come impresa della famiglia, la quale contava fra i suoi il navigatore, un'aquila col motto: « In omnem terram ».

Dell'altare in Ognissanti sappiamo che almeno fino al principio del seicento ap-

---

[1]) Archivio di Stato, Atti notarili di Ser Giovanni Grazini (G. 619) c. 174 e seg.; codicillo, ivi, c. 203. Il ritrovamento di questo interessante testamento è dovuto all'Archivista di Stato signor Alceste Giorgetti, a cui sono obbligatissimo per aver facilitate e arricchite le mie ricerche.

[2]) Intorno a questo v. pag. 92.

[3]) Archivio di Stato, v. pag. 116, nota 4.

parteneva ancora ai discendenti di Ser Amerigo; sulle due colonne che lo fiancheggiano e che risalgono al tempo della nuova consacrazione della chiesa (1582) è collocato, come già fu detto, il solito stemma dei Vespucci. A destra e a sinistra dell' altare si trovano due altri stemmi, certo deteriorati, ma ancora abbastanza riconoscibili, appartenenti alle famiglie, alle quali passarono in matrimonio le tre figlie del nipote del navigatore: sono lo stemma dell' arcivescovo (1605-30) Alessandro Marzi-Medici e quello degli Altoviti [1]. La madre dell' arcivescovo si chiamava, come la sua bisavola, la moglie del fondatore Ser Nastagio, Elisabetta Vespucci. In onore della protettrice, Santa Elisabetta di Portogallo, l' arcivescovo fece fare un quadro d' altare, che Matteo Rosselli fu incaricato di dipingere e che coprì per quasi 300 anni l' antico interessante affresco; fu tolto solamente quando, nella primavera del 1898, si presentì quale importante opera vi fosse sotto nascosta. Da allora riebbero gli antichi membri della famiglia l' antico onore e riapparvero agli occhi dei visitatori della chiesa come nei tempi passati, riuniti nella morte e conservati alla memoria per valore dell' arte.

3. Ritratti di componenti della famiglia Vespucci

Concludendo riportiamo, per aggiungere utilità ai risultati ottenuti, i nomi dei membri della famiglia dei quali si possono indicare i ritratti.

I. Ramo di Ser Amerigo

1. Ser Amerigo, nonno del navigatore (1394–1472):

a) Affresco d'Ognissanti, prima testa a sinistra (v. Tav. XI e fig. 32 a pag. 89). A questa effigie risalgono i numerosi supposti ritratti del navigatore, raggruppati da noi a pag. 85 nel primo gruppo. Oltre il quadro di Genova (fig. 26), segue anzitutto la prima delle qui sotto riferite incisioni, che furono pubblicate dall' editore Filippo Galle su disegni di Giovanni Stradano: « Americae retectio », incisa da Adriano Collaert, allegoria della scoperta del nuovo mondo con l' oceano e l'America, in basso le coste d' Italia con Genova e Firenze, in alto i medaglioni dei due scopritori (fig. 27 e 33); « America » incisa da Theodoro Galle; « Astrolabium » incisa da Giovanni Col-

[1]) Lo stemma dei Marzi-Medici mostra un leone e uno stambecco rampanti e affrontati, sormontati da una palla ed un rastrello con tre gigli; quello degli Altoviti mostra un lupo rampante d' argento in campo nero.

laert, con Amerigo che osserva con l'astrolabio la Croce del Sud (tavola di contro al frontespizio nell'edizione Uzielli della *Vita di Amerigo Vespucci* del Bandini).

Queste incisioni in rame e i loro abbozzi, che si conservano nella Biblioteca Laurenziana, ebbero per secoli molto valore, come risulta da queste considerazioni: Dalla « Americae retectio » fu copiato, raddoppiandone le proporzioni, il ritratto-medaglione d'Amerigo di Crispin de Passe (riprodotto nell'*Allgemeines historisches Porträtwerk*, edito da W. von Seidlitz, e nella edizione italiana della stessa opera, *Galleria*



Fig. 40. – Vespucci che osserva la costellazione « La Croce del Sud », figura principale dell'abbozzo di Giovanni Stradano per l'incisione in rame « Astrolabium » nella Biblioteca Mediceo-Laurenziana a Firenze.

storica universale di ritratti). A causa della sua maggior grandezza questa copia servì poi di modello per altre copie. Tali sono: un'anonima incisione in rame con la iscrizione « Amerigus Vesputius inventor », come pure tre incisioni lineari, di cui una incisa da L. Hess, mentre le altre due si trovano nella *Galerie historique des hommes les plus célèbres* di C. P. Landon (vol. I, Parigi 1805) e nella *Historisch-chronologische Gallerie oder Porträt-Sammlung* di P. A. Dethier (Colonia 1832).

Il disegno per l'incisione « Astrolabium » ha verosimilmente causato il malinteso, dal quale ebbe origine il secondo gruppo di ritratti. Esso mostra il navigatore (fig. 40) con lineamenti ideali, senza pretendere ad alcuna somiglianza personale, ma casual-

mente con quella stessa insolita posizione della testa che guarda in alto a destra, con la quale nell' affresco (Tav. XI) Giuliano Vespucci è raffigurato in atto di guardare la Madonna. Da questo fatto qualcuno, verso il 1600, deve essere stato indotto a scambiare in Ognissanti Giuliano per Amerigo e molti lo seguirono poi su questa strada.

Dal primo e secondo gruppo ebbe origine anche il terzo gruppo di ritratti riprodotti liberamente con l' aggiunta della barba; di una incisione in rame che ad esso appartiene (fig. 30) furono diffuse largamente le copie nelle opere universali: *Histoire des plus illustres et scavans hommes de leurs siècles* di THEVET (Vol. VII, Parigi 1670) e *Académie des sciences et des arts* di BULLART (Vol. II, Amsterdam 1682).

b) Un disegno a carbone di Leonardo, è ricordato dal Vasari (Vol. IV, pag. 26), come una « testa di vecchio bellissima ». Avuto riguardo all' età qui si tratta appunto, come nell'affresco d'Ognissanti, di Ser Amerigo, che Leonardo conobbe vecchio, mentre egli conosceva il navigatore soltanto da giovane, quando passarono, quasi coetanei, la giovinezza in Firenze.

2. Nanna, sua moglie (circa 1405–67): affresco d'Ognissanti.

3. Ser Nastagio, figlio dei due, padre del navigatore (1426–82): rappresentato forse nella metà inferiore dell'affresco d'Ognissanti (v. pagina 94 e tav. XII).

4. Bartolomeo, suo fratello, zio del navigatore (1428–1476/80): nell'affresco d' Ognissanti.

5. Apollonia, prima moglie di Bartolomeo (— 1464): forse nell' affresco d' Ognissanti.

6. Maria, seconda moglie dello stesso (circa 1450–1476/80): nell' affresco d' Ognissanti.

7. Iacopo, fratello e cognato dei quattro sunnominati, figlio minore di Ser Amerigo (circa 1437–58): nell'affresco d'Ognissanti.

8. Amerigo il navigatore, figlio di Ser Nastagio e nipote di Ser Amerigo (1454–1512):

a) Il suo ritratto autentico è stato trovato recentissimamente, sulla grande carta del mondo di Martino Waldseemüller incisa in legno nell' anno 1507, conservata nel castello Wolfegg in Württemberg. La pubblicazione sarà curata dal prof. P. Giuseppe Fischer, che l'ha trovata, insieme al prof. R. de Wieser e sarà molto apprezzata. I suoi numerosi pretesi ritratti sono elencati nell' edizione dell' Uzielli della *Vita di Amerigo Vespucci* del BANDINI (1898), pag. 90 e seg., ed ordinati secondo i tipi

che possono essere raccolti in tre gruppi [1]. Come risultò nel corso di nostre ricerche, il navigatore è sempre stato rappresentato dai parenti:

b) Ser Amerigo, suo nonno (v. N. 1 di questo elenco e la riproduzione a pag. 89). Sono i ritratti del primo gruppo e uno del terzo. L'identità del nome scusa lo scambio.

c) Giuliano, capo d'un altro ramo della famiglia (v. N. 11 e la riproduzione a pag. 90). Sono i ritratti del secondo e con la sopradetta eccezione anche del terzo gruppo. Per questo nuovo scambio serve di scusa come nell'antecedente pagina è detto, un caso fortuito: l'identica posizione della testa in due diverse volte.

d) Lapo, il giovane figlio dell'or nominato Giuliano (v. N. 13). L'eguale età giovanile diè luogo a questo terzo scambio. È a credersi quindi che

e) prenda il suo posto forse anche un più giovane parente nel quadro del Parmigianino nel Museo di Napoli [2].

9. Agnoletta, sorella del navigatore (nata verso il 1456) o l'omonima cugina, figlia di Bartolomeo (nata verso il 1462): figura forse nell'affresco d'Ognissanti.

10. Piera Francesca, figlia di Bartolomeo, cugina del navigatore, morta giovane (1476 — al più tardi 1480): è nell'affresco d'Ognissanti.

II. Ramo di Giuliano.

11. Giuliano (circa 1406–66): nell'affresco d'Ognissanti (v. N. 8 *c*).

12. Bice, sua moglie (circa 1417–81): nell'affresco d'Ognissanti (v. pag. 92).

13. Lapo, figlio dei due (circa 1446–62): nell'affresco d'Ognissanti (v. N. 8 *d*).

14. Marco, nipote dei due (1453–97): forse nell'affresco d'Ognissanti nella sua metà inferiore (v. pag. 94 e tav. XII).

15. Simonetta, sua prima moglie (circa 1453–76):

a) Figura nell'affresco d'Ognissanti (tav. XI e fig. 41, cfr. pag. 92).

---

[1] Il nostro primo gruppo consta del 4° e verosimilmente del 3° tipo dell'elenco dell'Uzielli, il secondo gruppo del 1° e del 2° tipo, il terzo gruppo del 5°-7° tipo. Al primo gruppo appartiene presumibilmente anche il quadro, che il Vasari nel 1568 enumerava fra quelli del Museo di Cosimo I (2ª ed. delle sue *Vite*, seconda pagina dopo l'indice dei luoghi nell'ultimo volume). Al secondo gruppo appartengono i ritratti di cui parla il Kenner nel suo sostanziale studio *Die Porträtssammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol,* nel *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Vol. XVIII (Wien 1897), pag. 259 e segg.

[2] Quindi l'errata denominazione di questo ritratto avrebbe dato luogo anche a quella dell'altro ritratto del Parmigianino a Napoli, detto di Colombo; quest'ultimo rappresenta presumibilmente Giberto Pio da Sassuolo, come riferisce Achille Neri nel profondo studio *I ritratti di Cristoforo Colombo* (nella *Raccolta di documenti e studi pubblicati dalla R. Commissione Colombiana pel quarto centenario dalla scoperta dell'America,* parte II, volume III, Roma 1894, pag. 266).

b) È di grande interesse studiar un disegno enigmatico attribuito a Leonardo e rintracciare se rappresenti pure il suo ritratto [1]). È una testa chinata che commuove singolarmente lo spettatore, ben nota ai visitatori degli Uffizi (fig. 42). Da quanto si può giudicare da rassomiglianze di ritratti di diversa mano, ciò che spesse volte non si può fare con la desiderabile certezza, pare essere la medesima giovine donna rappresentata nell' affresco del Ghirlandaio, con la fronte sfuggente, il naso diritto, i capelli ondeggianti. Manca soltanto nel disegno quell' asprezza accentuata nell' affresco, dovuta alla sua malattia degli ultimi tempi; v' è invece conservata la gaia dolcezza giovanile. Non si può dire, se nel disegno le fattezze si avvicinino ancora più al vero che nell' affresco, dove le persone vicine hanno identicamente formati la bocca e il mento. Anche il disegno certamente non è preso direttamente dal vero, perchè i capelli son trattati come un ornamento e manca lo sguardo pieno di vita. Se anche le esperienze fatte finora impongono la massima riserva nella ricerca del ritratto della giovine donna mancando indizi sicuri, non si esiterà forse nel caso presente ad ammettere l'ipotesi perchè secondata da altre ragioni: Leonardo disegnando il ritratto di Ser Amerigo non avrà dimenticato di tener conto della bellezza tanto rinomata, e le gioie sopra la fronte di costei sono disposte d'una maniera rassomigliante alle palle Medicee, mentre i Medici, come si sà, le conservavano una memoria poetica. Il disegno pare dunque essere un ricordo destinato per un membro della famiglia de' Medici, fatto sotto l'impressione della prematura morte, eseguito con pietoso pensiero. Tra i disegni antichi non c'è altro ritratto di giovane donna più delicatamente disegnato e finito quanto questo.

c) In terzo luogo è da considerare un quadro di Piero di Cosimo (fig. 43) conservato nel Museo Condé a Chantilly, proveniente dalla famiglia Vespucci con l'iscrizione « Simonetta Ianuensis Vespuccia » [2]). Veramente l'impressione che produce è diversa. Alla morte di lei questo pittore non aveva che 14 anni, e perciò non può essere considerato come testimonianza tanto fedele quanto quelle dei due altri pittori. I tratti diversi del suo quadro si spiegano con alcune ragioni: egli seguiva troppo la poesia di moda [3]) non fermandosi all'allusione delle perle e non esitava a voler abbellire il profilo dando al naso la forma da lui prediletta. Così, della vera Simonetta non è

---

[1]) Quest' importante osservazione è dovuta al dott. A. Warburg.

[2]) Come pittura apprezzata da Knapp, *Piero di Cosimo* (1899), pag. 28-32.

[3]) Cfr. la poesia di Francesco Nursio Veronese, stampata nell' interessante articolo di ACHILLE NERI *La Simonetta* nel *Giornale storico della letteratura italiana,* anno III vol. V (1885).

rimasto che ben poco: il nome, il color biondo dei capelli, la forma della fronte e del mento. Il collare a mò di serpe che al Vasari faceva pensare a Cleopatra, si spiegherà di nuovo come un' impresa Medicea [1]): un cugino di Lorenzo il Magnifico della linea cadetta, poi granducale, Lorenzo di Pier Francesco (1463-1503) aveva come



Fig. 41. – Simonetta Vespucci, nell' affresco del Ghirlandaio in Ognissanti.

impresa un serpente che, secondo il salmo 57, si tocca l' orecchio con la coda per salvarsi dall' incanto [2]). Questo Lorenzo di Pier Francesco o Lorenzo III, come è chiamato sulle medaglie, era in relazioni con Amerigo e il navigatore indirizzava a lui

[1]) Anche questa spiegazione si deve al dott. Warburg.

[2]) Heiss, *Les médailleurs de la renaissance,* volume *Florence et les Florentins, première partie,* pag. 147 e tav. XIX.

le lettere sulle sue scoperte[1]); tali relazioni sembran datare dalla loro giovinezza ed essersi estese alle loro famiglie. Quando nel 1476 scoppiava un'epidemia nella città, l'allora ventiduenne Amerigo schivò il contagio rifugiandosi a Trebbio nel Mugello, villa di quel ramo dei Medici. Nello stesso anno veniva battezzata la fanciulla rappresentata nell'affresco dei Vespucci col nome di Piera Francesca, evidentemente a ricordo di Pier Francesco de' Medici, capo della linea suddetta. Il fatto avveniva nell'anno della morte di Simonetta. Non mancano dunque indizi che lascian supporre che le due famiglie fossero in strette relazioni, già durante la vita di lei. Lorenzo di Pier Francesco avrà avuto il desiderio di possedere un ritratto della bella donna della famiglia



Fig. 42. – Ritratto presumibile di Simonetta Vespucci, disegno di Leonardo negli Uffizi.

amica le cui lodi eran state cantate in poesia. Egli aveva, quando ella morì, 13 anni, l'aveva dunque conosciuta, ma pari al pittore senza aver potuto risentirne un'impressione esatta. In questo modo si spiegherà come sia stato fatto un ritratto di tanta dissomiglianza dell'originale.

La memoria della bella e tanto compianta Simonetta durerà sotto altre forme che non quelle che le si davan finora: ingenua e famigliare nel dipinto del Ghirlandaio sulla sua tomba; poscia come un'apparizione poetica, piena di grazia e di sentimento, quale ci appare nel disegno leonardesco.

---

[1]) Cfr. l'edizione dell'Uzielli della *Vita di Amerigo Vespucci* del Bandini, 1898, pag. 12, 13, 31, 39, 81-83, 85, 86, 104-106 e Baccini, *Le ville Medicee di Cafaggiolo e di Trebbio in Mugello,* 1897, pag. 125.

III. Ramo di Simone.

16. Messer Guidantonio (1436–1501) insigne uomo di Stato ed ambasciatore, che ebbe il merito di rendere famigliari ad Amerigo i paesi stranieri, conducendolo seco in Francia, giovane ancora, nell'anno 1480. Si presume che il suo ritratto si trovi nel l'affresco del Ghirlandaio nella Cappella Sistina rappresentante la chiamata di Pietro e di Andrea [1]).



Fig. 43. – Simonetta Vespucci, quadro di Piero di Cosimo nel Museo Condé a Chantilly.

17. Nicolò, suo nipote (1474 – circa 1535). Era cavaliere di S. Giovanni e commendatore della cappella del Santo Sepolcro sulla parte meridionale del Ponte Vecchio. Sembra che suo padre Simone abbia indirizzato all'arte Andrea Sansovino, allora povero fanciullo [2]). Egli stesso ospitava nella sua casa sopra la suddetta cappella nel 1513 l'Ariosto suo amico [3]), e poi dal 1524 al 1527 un giovane Aretino molto studioso,

1) Steinmann, *Ghirlandajo* (1897, pag. 20) e *Die Sixtinische Kapelle*, vol. I, pag. 385.
2) Vasari, vol. IV, pag. 510.
3) Edizione Uzielli della *Vita di Amerigo Vespucci* del Bandini, pag. 81.

Giorgio Vasari [1]), che incominciò sotto la sua cura a indagare il passato dell' arte fiorentina, della quale col tempo divenne la miglior guida. Con affettuosa memoria il Vasari gli scriveva dopo alcuni anni: « Non mi scorderò che sono allevato in casa vostra, ed a lei fare anche quell' onore che devo e che meritate, e vi ricordo che mai per tempo nessuno mi scorderò di lei » [2]). Dunque anche la storia dell' arte rimane obbligata a questo Vespucci.

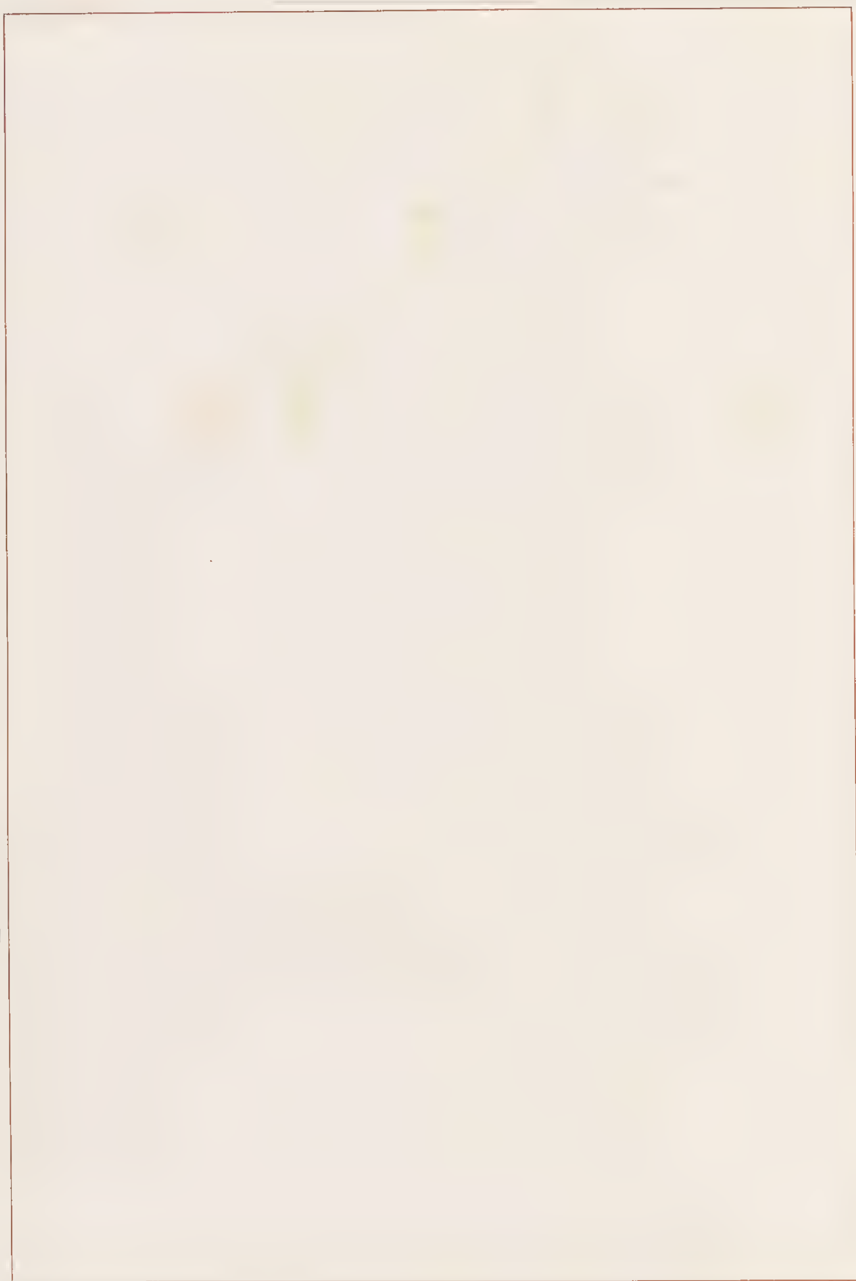
a) Secondo il Vasari il suo ritratto si vede nelle stanze del Vaticano nel *battesimo di Costantino* [3]).

b) In un albero della famiglia [4]) si trova uno schizzo rovinato del suo ritratto, non bastante però a farlo riconoscere nel battesimo di Costantino.

Le ricerche intorno ai ritratti di una cospicua famiglia, che prendeva parte alla vita e alla cultura dell' antica Firenze, ci condussero in tal modo a conoscere personaggi notevoli nella storia del Rinascimento. Così l' affresco d' Ognissanti dev' essere considerato come uno di quei capolavori eletti, di cui lo studio riesce vantaggioso non tanto alla storia dell' arte, quanto alla esatta conoscenza di quell' aureo periodo della civiltà italiana.

---

1) Vasari, vol. VII, pag. 7.
2) Id., vol. VIII, pag. 235.
3) Id., vol. V, pag. 530.
4) Biblioteca Nazionale, Magliabechiana, cl. XXV, cod. 417, c. 220.



INDICE ALFABETICO

(I numeri fra parentesi si riferiscono alle note delle pagine indicate)

Abramo 5, 9, 28.
Accademia v. Galleria antica e moderna e S. Matteo.
Acciaiuoli, Adoardo 40, 41.
— Lodovico (40).
Adriano VI 114.
S. Agostino 96-100.
Alberti, famiglia 116.
— Francesco 41.
— Leon Battista 86.
Albertini (74).
Alberto di Arnoldo 108.
Allori, Alessandro 70, 78.
Altenburg, galleria (94).
Altoviti, Giovanni 35.
— Oddo 40.
— Renaldo (42).
— stemma 119.
America, scoperta 85, 101, 119, 120.
S. Anastasio Persa 94.
Andrea v. Castagno.
— Pisano v. Battistero.
Annalena, monastero 55, 58.
Annunziata, chiesa 17, 28, 55, 67-79, 113.
— delle Murate, monastero 117, 118.
S. Antonino, arcivescovo 86, 93, 98, 104, 107, 112-115.
S. Appollonia, museo (55).
Aquila, stemma e impresa 3, 16, 118.
Archivi:
  della Buca di S. Girolamo 107;
  provinciale (117);
  di Stato 33-43, (55), (69), 76, 77, (104), 111, 112 (116-118).
Ardinghelli, Bencio 35.
Arezzo 84, 110.
Ariosto 126.
Arnolfi, Doffo 39.
Aronne 5.
Arti:
  maestri di pietra e legname 52;
  mercatanti di Calimala 3, 16, 33-47;
  della stampa 17, 46.
Atene, chiesa di S. Teodoro 84.

Baldovinetti 55, 70.
Bardi, Bernardo 40.
Bargello v. Museo Nazionale.
Bartolomeo, Fra 110, 113.
Bartoluccio (14).
Battistero
  in generale 3, 26, 28, 40;
  Porte:
    1ª di Andrea Pisano 4, 17, 19, 20;
    2ª di Ghiberti (nord) 4, 5, 14, 17, 20, 28, 33, 34;
    3ª (del Paradiso) del Ghiberti:
      documenti 33-43;
      corso dei lavori 43-48;
      progetto primo 4, 5, 34, 35, 43, 48;
      progetto secondo 5, 6, 44, 48;
      progetto definitivo 7, 48;
      medaglioni e statuette 14-16, 38, 46, 48;
      cornice 16, 17, 20, 45-48;
      doratura e inaugurazione 19, 47, 48;
      giudizio del Ghiberti 24;
  altare d'argento 46;
  candelieri 38.
Belcari, Feo 107.
Belcaro 107.
Bene, Vierio del 35.
S. Benedetto 107.
— Monastero 118.
Berlino, Museo Reale:
  Fra Filippo 51, 110.
S. Bernardino da Siena (53), 74, 107.
S. Bernardo di Clairvaux 52, (53), 61.
Bernardo di Bartolomeo v. Cennini.
Biblioteche:
  Mediceo-Laurenziana 98, 99, 120.
  Nazionale Centrale (17), (77), 98, (104-106), 107, (108, 115, 117, 127).
Bigallo, loggia 104, 108, 111.
  v. Compagnie.
Biliotti, Zenobi 41.
Bologna, Giovanni da (113)
Bonciani, Nicolò 36.
Boninsegna, Roberto (39).
Botticelli (95), 96-100.
Braccio fiorentino (12, 30).
Bramante 32.
Bruges 38, 46.
Brunelleschi, Filippo 11, 27, 28.
Bruni, Leonardo 4, 5, 13, 18, 34-36, 43, 91.

Caen (30).
Camaldoli, nel Casentino 55;
  - presso porta S. Frediano (98), 108.
Canigiani, Daniello 41.
— Giovanni 40.
— Iacobo 35.
B. Carlo del Conte Antonio dei Conti Guidi da Monte Granello 107.

Carmine 110.
Cascina, S. Maria 98.
Castagno, Andrea del 67–79, 99.
S. Caterina (94).
Cavalcanti, Niccolò 40.
Cennini, Bernardo 17, 39, 46, 47.
Cerretani, Giovanni (38).
Chantilly 123, 126.
Ciampoleschi, Tommaso 40.
Cicerone 98.
Cipriano di Bartolo v. Pistoia.
S. Ciriaco 107.
Cleopatra 124.
Collaert, Adriano 85, 119.
— Giovanni 119.
Colombo 85, 86, (122).
Compagnie:
in generale 84, 103;
S. Filippo Benizzi 107;
Laudesi di Or San Michele 104;
S. Maria della Misericordia (Bigallo) 84, 104, 108;
S. Maria della Pietà o della Misericordia (Buca di S. Girolamo) 73, 106, 107, 109;
Misericordia del Salvadore (Gesù Pellegrino) 91, 104–106, 111;
a Roma 103, 104;
in Toscana (104).
Conte Guidi v. Carlo.
Corbizi, famiglia 76, 77.
- Giovanni 40.
Corboli, famiglia 70, 74.
— Girolamo, 73, 76, 77.
Corneto Tarquinia 31.
Corsini, arcivescovo Amerigo 107.
Credi v. Lorenzo.
Crispin v. Passe.
S. Croce 21, 87, 118.
Crocifissi 103, 107.

Dante 86.
David 5.
Davizi, Tommaso 41, (42).
Diogene 23.
Domenico d'Antonio 40, 46.
— v. Veneziano.
Donatello 7, (17).
Duomo 3, 11-13, 25 29, 31, 69, 108.
— Campanile 3.
Piazza 40, 43.

S. Elisabetta di Portogallo 119.
Epidemia 1476–80: 95, 112, 125.

Fagni, Riccardo 36.
Fei, Niccolò (35).
Feo v. Belcari.
Ficino v. Marsilio.
Fiesole, Badia 118.
Fiesole, S. Girolamo v. Compagnie.
– Simone di Nanni (Giovanni) da 39, 43, 46.
S. Filippo 107.
Filippo, Fra, v. Lippi.
Flagellanti 103.
Folchi, Giovanni 41.
Foligno, monastero a Firenze 118.
Franceschi, Piero dei 110.
S. Francesco d'Assisi 107.
— (S. Salvadore) presso S. Miniato 118.
Francesco di Papi 45.
Friburgo, cattedrale 109.

Gagliano, Piero da 76.
Galilei 87.
Galle, Filippo 119.
— Teodoro 119.
Galleria antica e moderna (Accademia):
anonimo 109, 110;
Fra Filippo 55, 58;
Ghirlandaio 56.
Gallo, Sandro del 76.
Genova 85, 87, 88, 119.
Gerico 11.
Gerusalemme:
Duomo della rupe e della catena 29–32;
patriarca 69;
sepolcro di Cristo 32;
tempio 11–13, 22, 23, 25–32.
Gesù Cristo:
nome Y H S 53;
natività e adorazione 51–66, 70;
fra i dottori 30, 31;
battesimo 6, 7;
consegna delle chiavi 29, 31;
passione 107, 111;
pietà 29, 31, 71, 83, 111;
sepolcro 32.
Ghiberti, Lorenzo:
v. Battistero, Or San Michele, Siena;
autoritratti 14;
catasto 43, 44;
commentari 24;
concorrenza col Brunelleschi 28;
documenti 33–47;
Duomo 11–13, 25–31;
officina 47, 48;
stemma 16.
— Tommaso 17, 38, 44, 45.
— Vittorio 17, 37, 38, 42, 44–47.
Ghirlandaio, Domenico 29, 55, 56, 73, 81–102, 114, 116, 126.
— Ridolfo 108.
S. Giorgio 97, 100.
Monastero 118.
Giotto 3.
S. Giovanni v. Battistero.
— Battista 15, 52, (94).
— Evangelista 107.
Giovanni v. Bologna.
— di Gherardo v. Prato.
S. Girolamo 71, 73, 96–100, 107.
— v. compagnie.
S. Giuliano 74.
Giuseppe 10, 22, 23, 37.
Goro di Ser Neroccio 7.
Gozzoli, Benozzo 17, 45, 51, 53-55.
Grazini, Ser Simone (118).
Gualterotti, Bartolomeo (40).
Guardi, Ser Francesco e Ser Battista 33, 37.
Guidetti, Francesco 40.
— Iacobo (39).

Hess, Lodovico 120.

Innocenti, ospedale 110.

Lemmo v. Matteo.
Leonardo da Vinci 73, 121, 123, 125.
Leone X 114.
Lippi, Fra Filippo 51-60, 110.
Londra, National Gallery (72).
— South Kensington Museum 23.
Lorenzo di Credi 56, 57.
Luca, Fra Leonardo de 118.
Lucca 110.

Machiavelli, Girolamo 40, 41.
S. Maddalena (94), 107.
Madonna della Misericordia 83, 84, 88, 101–111.
— Platytera (109).
— v. Compagnie.
Maiano, Benedetto da 21.
— S. Martino 109.
Mantegna 71.
S. Marco (95), 108, 109, 113.
Maria Vergine:
sposalizio 29–32;
annunciazione 69, 107;
adorazione del Bambino 51–66;
assunzione 107;
v. Madonna.
S. Maria v. Carmine, Innocenti.
— a S. Gallo 110.
– Novella 71, 72, 91, 104, 111, 113, (116).
— Nuova 74, 75.
— (S. Martino) in via della Scala (95), 110.
Marsilio Ficino 99.
Martelli, Domenico (38).
— Ugolino 40.
S. Martino v. S. Maria.
— Camaldolese 98.
Marzi-Medici 119.

Masaccio 71.
S. Matteo 105, 107.
— Ospedale di Lemmo 107.
Matteo di Francesco v. Settignano.
S. Mauro 107.
Medaglie 86, 87, 90, 113, 115.
Medici:
Ramo di Cosimo:
Cosimo P. P. 51, 54, 60, 90, 104.
Contessina Bardi 55.
Piero di Cosimo (38), 55, 70, 90.
Giovanni di Cosimo 55.
Lucrezia Tornabuoni 55, 64.
Lorenzo il Magnifico 54, 86, 90, 104.
Ramo cadetto, granducale:
Pier Francesco nipote di Cosimo P. P. 125.
Lorenzo di Pier Francesco 124, 125.
Giovanni di Pier Francesco (94).
Caterina Sforza Riario (94).
Cosimo I (122).
Giovanna d'Austria (86).
Altro ramo:
Orlando 74.
Palazzo 17.
Cappella nel palazzo 45, 49–60.
Biblioteca 99.
Stemma 123.
nell'Annunziata (55).
Michelangelo 3, 21, 22, 48, 70.
Michelozzo 17, 37, 44, 51, 69.
Milano, Brera: Mantegna 71.
— — Raffaello 29–32.
Montauto, Ciaiani da 70, 78.
Monte, Cardinale Del 70.
Montebuoni, Lorenzo 40.
Monte Granello v. Carlo.
Monticelli, monastero 92, 118.
Mosaico 109.
Mosè 5, 10, 37.
Murate v. Annunziata.
Museo Nazionale (Bargello):
Della Robbia 58, 110;
medaglie 86, 115.

Napoli, Museo 122.
Nasi, Lutezio (35).
Neri di Bicci 55.
Nerini, Nicolò (42).
Nerli, Francesco 41.
Nicolò V 113.
Nigi, Francesco (38).
Nursio, Francesco (123).

Ognissanti 81–102, 110–127.
Or San Michele 5, 15, (52);
Or San Michele v. compagnie.
Orsini, arcivescovo Rainaldo 112.

Paesaggi 10, 18, 52–54, 57, 58, 83.
Palazzo v. Medici.
— Valori 86.
S. Pancrazio 32.
S. Paolo 23.
Paolo II, 107, 113.
Papero di Meo v. Settignano.
Parmigianino 122.
Passe, Crispin de 120.
Passerini, conte Luigi 77.
Pazzi, congiura 92.
Pelli, Ser Alessio 76, 77.
Peretola 89, 98.
Perugia 29.
Perugino 29–31.
Peruzzi, Bartolomeo 40.
- Berto (35).
- Luigi 35.
Piazza v. Duomo.
— della Signoria (54).
Pieri, Niccolò 110.
S. Pier Maggiore 108.
Piero di Cosimo 113, 123–125.
di Francesco 37.
dei Franceschi 110.
S. Pietro 32.
Pinturicchio 30.
Pio II (54), 113.
Pistoia, Cipriano di Bartolo da 43, 44.
Pitti, Luca 89.
Galleria:
Andrea del Sarto 72;
anonimo 73;
Marco Vecellio 110.
Platone 23.
Poggio 91.
Pollaiolo 46.
Ponte Vecchio 126.
Pontormo 110.
Porta al Prato 98.
Portigiani, Fra Domenico 113.
Prato, Giov. di Gherardo da 27.
Prospettiva 10, 18, 24, 26–28.

Quarata, Francesco 36.

Raffaello 22, 23, 29–32, 72.
Reuchlin 99.
Ricci, Giovanni 41.
Rimini, S. Francesco 28.
Robbia, Della 20, 21, 55–59, 107.
Roma:
S. Pietro 27, 32.
antica chiesa 109.
— in Montorio 32.
Vaticano:
Cappella Sistina 22, 23, 29, 31, 95, 126;
Roma:
Vaticano:
disputa 23;
scuola d'Atene 22, 23;
battesimo di Costantino 127;
galleria: Leonardo 73.
Compagnia 103, 104.
Rosselli, Cosimo (95).
— Marco, 110, 119.
— Stefano (115).
Rossellino, Bernardo 110.

Salomone 4, 5, 11, 37.
S. Salvadore v. S. Francesco.
— di Camaldoli in Firenze (98).
Salviati, Giannozzo (17).
Sansepolcro 59, 110.
Sarto, Andrea del 70, 72.
Sassetti 55.
Sassuolo, Giberto Pio da (122).
Savonarola (64), 94, 98.
Scarampi, Lodovico (69).
Scurtz, Alessandro 107.
S. Sepolcro sul Ponte Vecchio 126.
Ser Alessio v. Pelli.
— Battista v. Guardi.
— Francesco v. Guardi.
- Simone v. Grazini.
— v. Vespucci: Amerigo, Nastagio, Antonio.
Serpente, impresa 124.
Serve di Maria, suore 110.
Servi di Maria 69.
Settignano, Matteo di Francesco da 39, 45, 46.
— Papero di Meo da 43.
Settuaginta 100.
Sforza, Gian Galeazzo 117.
— Riario, Caterina (94).
Siena, fonte battesimale 6, 7, 71.
Signa 118.
S. Simone (104).
Simone di Nanni (Giovanni) v. Fiesole.
Soldani, Bonaccorso 35.
Spello, S. Maria Maggiore 30.
Spinelli, Andrea 35.
Spini, Bartolomeo 36.
Stemmi:
Altoviti (119);
arte dei mercatanti di Calimala 3, 16;
- maestri di pietra e legname 52.
Ghiberti 16;
Marzi-Medici (119);
Medici (55), 123;
Vespucci 96, 115–117.
Stradano, Giovanni 85, 86, 100, 119, 120.
Strozzi, Antonio (116).
- Carlo 33–38, 42.

S. Taddeo (104).
Tanagli, Guglielmino 40, 41.
Tedaldi, Bartolo 35, 40.
— Tedaldo (39).
S. Teresa 108.
Tinaccio di Piero 37.
Tolomeo 101.
Tornabuoni, Francesco 35.
Toscanelli, Paolo 87.
Trebbio nel Mugello (95), 101.
S. Trinità 71–75, 107.
— chiesa 56.

Ubaldi, Ghirigoro (42).
Uccello Paolo 72.
Uffizi:
Disegno:
Leonardo 123, 125.
Quadri:
Lorenzo di Credi 56, 57;
Piero di Cosimo 113;
ritratto anonimo 77;
— del Vespucci 86.
Statue nel portico 87.
Uzzano, Niccolò da 34, 43.

Vasari 14, (24), 29, 70, (74), 78, 83, 85, 86, 88, 100, 121, (122), 127.
Vecellio, Marco 110.
Venezia 84, 99, 109.
Veneziano, Domenico 72.
La Verna 57.
Verrocchio 46.
Vespucci:
Agnoletta 92, 112, 122.
Amerigo, Ser 89–91, 93, 100, 112, 116, 118–123.
— il navigatore 83, 85–91, 94, (95), 99–101, 111, 119–122, 124–126.
Antonio, Ser 90, 113.
Apollonia 92, 112, 121.
Bartolomeo 91, 95, 98, 106, 111, 112, 121, 122.
Battista 117.
Bice 92, 95, 112, 116–118, 122.
— 117.
Caterina 117.
— 118.
Costanzia 117.
Elisabetta 119.
Fiammetta 117.
Francesco 117.
Giorgio Antonio 95, 97–101, 112, 113.
Giovanni (116).
— 95.
Giuliano 89, 92, 93, 112, 115, 116–118, 122.
Guidantonio 89, 101, 126.
Iacopo 91, 121.
Lapo 92, 122.
Laurentina 117.
Vespucci:
Maddalena 118.
Marco 92–95, 117, 118, 122.
Maria 93, 95, 121.
— 118.
Marietta v. Fiammetta.
Nanna 91, 121.
Nastagio, Ser 89, 94, 95, 121.
Nicolò 126, 127.
Piera Francesca 91, 93, 95, 122.
Piero 92, 116–118.
Placida 117.
Simone 89, 90, 115, 116–118.
— nipoti omonimi 117, 126.
Simonetta 92–94, 117, 122–126.
Tommasina 117, 118.
Albero della famiglia 111, 116–118, 127.
Stemma 96, 115–119.
Vettori, Angelo 41.
— Neri (35).
Villani, Iacobo 35, (40).
Visconti, Giovan Galeazzo (54).
Vitelleschi 31.
Viterbo, Antonio da 31.
Volterra 117.
Vulgata 99, 100.

Waldseemueller, Martino 101, 121.
Wolfegg, castello (101), 121.

S. Zanobi 28.




GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01557 3351

